

# الْحَقَّ أَقُولُ لَكُمْ

من ٥٠ سنة

التفصيل والانتهازيون والعبيد من حول سعد ، أمعن  
البرنس عزيز حسن في الظهور إلى جانب الزعيم .  
والبرنس عزيز إلى ذلك جولات « فنية » في مؤتمرات  
يعرفها كل من اتصل به في باريس .

\*\*\*

اجتمعت للخبر مقومات إعلامية عدة :  
أولها - أنه صورة للتقديم يقاوم الجديدي : فالعربية  
والسقاؤون والحماة في مطالع هذا القرن ، كالطرايشية  
عند انتصافه ، حاولوا الوقوف أمام التطور دون جدوى ،  
مثلهم في ذلك مثل كتاب المقالات إبان الحرب العالمية  
الأولى الذين كانوا يفرضون أنفسهم على الصحف ،  
وأذكريهم جيداً في أول عهدي بقرعة « الجرائد » :  
نعم أحدهم على فتاة مصرية مسلمة أن تتقدم لتشتغل  
« عاملة » في شركة التليفونات ، ونادى بالويل والثبور  
وعظام الأمور ، وطالب الحكومة بالتدخل لتحافظ على  
« تقاليدنا القومية الإسلامية » ، ومنع هذه الفتاة من  
أن تكسب عيشها ، إلى آخر ما أسمى « الموشع القوي » .

واقترح أحدهم أن يحمل الموتى على العربات بسبب  
اتساع رقعة القاهرة وما ينشأ عن ذلك من تكليف الناس  
مالاً يطبقون من مشاق التشيع الطويل ، وكان يبدأ  
حين ذاك من منزل المتوفى حتى القرافة ، في حمارة  
القيظ ، وتحت « نقحة » الشمس . وكادت الردود على  
هذا المارق تهدم دار الصحافة على محرريها ،  
ورعت الصحف حين ذاك بالآيات والأحاديث  
والفتاوى التي تطالب برأس صاحب الاقتراح ، أو في  
الأقل بإزاحته عن الديانة السمحاء التي وسعت كل  
تطور وتقدم إلا عند ذوى الأذهان المتحجرة ، يتاجرون

« الأهرام » في ٢١ نوفمبر ١٩٠٧

« بلغ شركة الأوتومبيل أن « العربية » يهددون  
غزنها فجاء دولة البرنس عزيز باشا حسن بأربعين  
بدويًا من عزبته لخفارة ذلك المخزن وكلهم بالسلاح ،  
وأرسلت الحكمدارية ٥ أنفار من البوليس ، ومنعت  
الأعراب الخروج بسلاحهم إلى الشارع ، وأبلغ حكمدار  
البوليس دولة البرنس عزيز باشا أنه لا خوف على المخزن  
من العربية ، وأن البوليس يحفظ الأمن ، وليس لرجاله  
أن يتصدوا لأحد إلا إذا دخل المخزن ، وأجاب دولة  
البرنس أنه أتى بالأعراب للخفارة حتى لا يستطيع  
العربية إضرام النار بالمخزن ، لأن في هذا المخزن ما يبلغ  
قيمته ٢٥ ألف جنيه .

« وسبب هذه الإجراءات أن للعربية مطالب ،  
هي محصورة بتعيين نقطة لوقوف الأوتومبيلات ، ومنعها  
عن التجول في الشوارع لالتقاط الركاب ، وقد عدهم  
سعادة الحكمدار بإجابة مطالبهم » .

\*\*\*

لو لم ترد كلمة أوتومبيل في هذا الخبر ما صدق  
الإنسان حدوث هذا الحادث في مصر سنة ١٩٠٧ ،  
لأن الخبر عليه مسحة إقطاع القرون الوسطى ، ويكاد  
يشبه أخبار الشيخ عبد الرحمن الجبرتي .

ثم إننا نذكر جيداً هذا البرنس ، نذكره بسبب  
قماش كان يباع في الغورية باسم « البرنس عزيز » .  
ونذكره لأننا رأيناه رأى العين إلى جانب سعد زغلول بعد  
ثورة ١٩١٩ ، فكلما أمعن الملك فؤاد في خلق المشكلات  
وحبك المؤامرات لكسر شوكة زغلول ، وكلما انقض

بجهالتهم الدينية في العواصم ، مثلما يفعل أنفادهم بين  
السذج من سكان القرية !

وثانيها - أن الخبر يشير إلى بداية عهد الأوتوموبيلات  
في مصر عامة أو خاصة .

وثالثها - أنه يحمل أثر القرون الغابرة ، عندما  
كان الأعيان يستأجرون لحراسهم الزعار والحرافيش  
والفتوات !

وبالرغم من هذا كانت البلاد بخير والحمد لله ، فهذا  
البرنس بعرضه - وكان قصيرا - وبأربعين . . . أعربيا  
من عزبته - يقف لهم بالمضاد «خسة أنفار» من  
البوليس ، ويعنونه من الخروج إلى الشارع ! وأريد  
أن أذكر أهل اليوم أن بوليسنا لم يكن يعمل في ذاك  
الزمان من السلاح سوى «سكبة» صغيرة مستقرة في  
قرية ، أو «جوردانة» ، وهي قطعة من الخشب تشبه  
ما يحمله بوليس المرور اليوم . خسة أنفار بجورداناتهم  
يحاولون جراح شركاة البرنس عزيز والأربعين . . . أعربيا  
إلى مصيدة فيزان !

ومطالب العريجية عادلة ، فهم لا يطلون بإيقاف  
أعمال الشركة ، وإنما هم يعارضون حتى سيارات الشركة  
في «التقاط» الركاب في الشوارع ، ويفرضون عليها أن  
تقف بمحطات معلومة حيث يصعد إليها الركاب المنتظرون  
أما أن تسير على هواها ، تلتقط الركاب هنا وهناك ،  
وتكنس المدينة كنسا من الزبائن - فهذا قطع لعيش  
العريجية .

وأخيرا كان لهذا الخبر وقع عجيب على " لأنه  
ذكرني بأني ركبت أوتوموبيلات البرنس عزيز ، ركبها  
طفلا بصحة أي ، ونسيت أمر هذا الركوب تماما ،  
وإذا بالخبر يثير في نفسي أول ركوب للسيارات ، وشعوري  
بالفرق بينها وبين الترام ، والكارو ، والكومبيل ، وحمير  
الأجرة .

كان أعجب ما فيها عندي سيرها الذاتي :

وذلك عهد عرفناه إلى زمن قريب من زماننا في  
شارع عماد الدين عندما كانت الصالات تندب حراسا  
خصوصيين لضرب الزبائن عند اللزوم : وأذكر  
نوباتجية لي بقصر العيني ، عندما حملت الإسعاف  
إلينا اثنين من هؤلاء الحراس «الصيوات» ، وقد بقر  
كل منهم بطن صاحبه ، وربطت الإسعاف لكل  
بطنه ، ووضعت الاثنين في عربة واحدة ، ولم تحسب  
حسابا للبطولة و «الفتوة» ، وإذا بالرجلين يشابكان  
داخل العربة ، ويتضاربان من جديد ، ويك كل  
منهما رباط أخيه ، ويصلان إلى غرفة الاستقبال بقصر  
العيني ، يخرج كل منهما أذبال . . . أمعائه !

ودارت دورة الزمن حتى رأيت أحدهما منفيًا بفرنسا ،  
يقوم على حراسة ولد من من أولاد الذوات ، ويصاحبه  
حتى مدرج الجامعة . وكان منظرا عجبا في كلية  
العلوم بتولوز أن ترى الأستاذ ذا اللحية الكثة يحاضرنا  
وقد تجمعنا في بضع صفوف لا تملأ المدرج ، وخلفنا  
صفوف خالية . . . وفي أعلى المدرج . مجلس الفتوة  
وحده ، ينتظر نهاية المحاضرة ، وهو يقتل عضلاته ،  
ويزم شفتيه ، ثم يكشف عن أنيابه !

وخير الأهرام من خمسين سنة طريف ، لأنه  
صورة طبق الأصل من استغلال الشركات للمصريين  
في عهد نرجو أن يكون قد اختفى إلى الأبد . فهذا برنس  
يستخدمه الاستغاليون «ميسا» و «طرطورا» ليحققوا  
من وراء اسمه وصلاته الباطنية كل ما يطلبون ، وتسير

يبدو لي أن جمهور ذلك الزمان— في مقابل قروش معدودة — كان يرفض أن يغادر الملاهي قبل أن يتزل له أصحابها عن هدوئهم ! وأن ذلك الجمهور فريسة شركات الاحتكار من أمثال شركة البرنس المذكور أعلاه—وجد طريقة في الانتقام من مستغليه على حساب أصحاب الملاهي والشخصانيه والمطربين ! وإلا فهاذا نفسر رواية تسليخ من الزمن حوالى أربع ساعات ، تمتد إلى خمس أوسيت تحت وطأة المطرب الشهير ، ينشد القصائد العصماء الطوال ، ثم تضاف إليها ساعة أو ساعتان لعرض « صور متحركة » . أتصور إذن أن ناس ذلك الزمان كانوا يغيثون في داخل « التياترو » مع الشمس . . . ليطلعوا منه . . . معها أيضاً !

\*\*\*

### نومنتاليجا

تحت عنوان « عندما نرقص للغابة المتوحشة » ، أنقل إليك هذه الصفحة الأدبية ، كتبها رجل من « توريت » بأوغندة يعمل بجراج في القاهرة :

« لم أفكر يوماً أن أحترف الرقص بالرغم من تكسبي منه الكثير ، ربما لأن الرقص في بلادنا ليس موهبة يفطر عليها بعض الناس دون بعض ، بل هو كالطعام والشراب يزاوله الجميع ، النساء والرجال من كل الأعمار إنه حياتنا ، وهواؤنا بل هو لوننا الأسود الذى لا ينتزع من كيانتنا .

« نعم أنا أسود غفليس ؛ لأننى من قلب القارة السوداء ، حيث أكوأنا من زللك ، ونفترات الأمطار لا تكف عن سقوفنا . . . حيث تجمعات النيل العظيم في خط الاستواء . . . حرارة ووطوية وأمطار واستعمار .

« نعم هو الاستعمار الذى يصيب حيانتنا بالجدب والسواد ، والذى ينتزع اللقمة والبسة من أفواهنا وثغورنا . . . ما زلنا في العصور السحيقة كأن بلادنا

فالعربات تجرها الخيل ، والترام وإن سار بذاته ، إلا أن منطلق الطفولى كان يرى في السلاك و « السنجة » والقضبان و « الكهربائية » بديلاً كافياً ليفسر لي أمر الاستثناء عن الدواب .

أما أوتومبيلات البرنس عزيز فكانت طليقة من كل قيد ، لا حصان ولا « سنجة » ولا قضبان . تسير بقوة خفية نسمع لها صوتاً ورفقة ، ولكننا لا نراها ! وانصرف « خمسة أنفار » من البوليس المسلح بالسكينات على أربعين . . . بدويًا من عزبة البرنس ، كلهم بالسلاح .

\*\*\*

كما انتصر على المرض في أكتوبر سعادتلو أفندم مصطفى باشا كامل ، وقام خطيباً في الإسكندرية ، فيما يعرفه أسدقاؤه باسم خطبة الدواع . فهذا هو خبر الأهرام « من ٥٠ سنة » في ١٧ من أكتوبر ١٩٠٧ :

« أعلنت جريدة اللواء الغراء أن سعادة صاحبا مصطفى باشا كامل عزم على إلقاء خطبة سياسية في تياترو ريزينيا في الإسكندرية يوم الثلاثاء ٢٢ الجارى . وتقول جريدة اللواء الغراء : إن هذه الخطبة ستكون أعظم خطبة سياسية ألقاها سعادة الخطيب » :

\*\*\*

ومن حق الفن والأدب علينا أن نضيف إلى أحداث شهرى أكتوبر ونوفمبر سنة ١٩٠٧ هذا الخبر :

« دار التمثيل العربى — تمثل فيها مساء اليوم رواية « اللص الشريف » ، وهى ذات خمسة فصول ، بديعة المناظر والحوادث ، يقوم بأهم أدوارها حضرة المطرب الشهير صاحب الجوق . . . مهلا ؛ فالخير لم ينته . أتخسب أن المطرب الشهير الذى يشرف الأسماع مدنى خمسة فصول من رواية « اللص الشريف » يكنى إمتاع جمهوره ؟ استمع إلى بقية الخبر . . . وتختم الحلقة بعرض صور متحركة !

البشرة السوداء ، وحياتنا وكياننا . . . هو صوت إفريقية المبحوح ، وغدها المشرق المعلق !

\*\*\*

أرأيت إلى هذه الصفحة « الاستوائية » من أدب الطبيعة والفطرة ؟ إنها درس فى عميق ، عن الرقص وعلاقته بالإنسان . فتنح فى مصر ننسى أن الرقص هو ما يقوله عنه هذا الأوغندى ، وهو ما يؤديه الفلاح المصرى فى أعياده ، وابن البلد فى صهيته ، والبدوى فى نجمة ، والنوبى تحت نخيله ، والواحى على ضفاف غدرانه وعيونيه .

وليس ما نراه من التثنى والتخلع والتكسر ، تقوم به نسوة من نوع خاص ، يوحى رقصهن بمعنى خاص .

\*\*\*

### دعم أنف السينا

يقول المؤرخون : لو طال أنف كليوباترة قليلا لتغير وجه التاريخ ! وهذا كلام لا معنى له عند من يفهم التاريخ على أنه شيء آخر غير مجموع حياة الأفراد مهما عظموا .

ويعتقد بعض الناس فى مصر أن أنف السينا أفتس ، وأن دعمه بتقويم أجنته ، وتسوية أرنبتة ، سوف يضمن عليها جمالا يغير وجه تاريخ الفنون فى مصر . فليراقب الناس - وقراء هذه المجلة بالذات - الموقعة التى سوف يضطرم أوراها بين « مؤسسة دعم السينا » وبين المنتجين . أتوقع لها من الشد والجذب ، وتبادل الاتهامات ، وصرير الأسنان ، وانفجار السخائم ، ما يذكرنا بيوم الحشر .

ذلك لأن الدولة ، التى انتهت إلى هذه المؤسسة ، تفكر بالخير ، والارتقاء بالفن ، وبصيانة الأخلاق ، وبإيقاظ روح المبادرة فى طريق الجمال . . . على حين أن سكان أحراج السينا يترهبون . . . بقرش السينا لا غير . لأنهم يتصورون الفن السينائى فى تهديد النقود

متحف ، لا تعرف من الأعمال إلا الزراعة ، ولا نبى بيوت الزوجية إلا بالأبقار !

« نزرع القول والذرة والدخن والتبناك . أما الدخن فهو خبزنا وخرنا ، وأما الغابة العذراء فقدم لأبنائنا الموز الفطرى الذى فيه الغذاء ، ومنه الشراب » .

\*\*\*

« تطلعت إلى بعيد . . . إلى العالم الخارجى كنت أجلس على ضفاف النيل أنظر إلى الماء الأخضر وهو لا يكف عن الجريان . . . ووددت لو أسير مع هذا الماء حيث المجهول » .

\*\*\*

« وبالخرطوم خدمت فى البيوت ، وتلكأ لسانى باللغة الجديدة ، وبالخرطوم رقصت « الدلوكة » . . . ورأيت السينا المصرية . . . فطار لى ، وحكمت رأى أن أذهب إلى البلاد التى تصنع هذه الروايات » .

\*\*\*

« وفى مصر رقصت . إن القاهرة أيقظت القاهرة السوداء فى أعماق ، أيقظت دقات الطبول الخنونة ، أيقظت البحة الخزينة فى النغمة العميقة . . . القاهرة أيقظت يوم الأحد هناك فى « تويرت » بأوغندة . . . حيث تفرغ الأكواخ الزنكية أحياءها جميعاً ، إلى مشارف الغابة ، من الرابعة مساء إلى الخامسة صباحاً . . . نرقص للأشجار البرية على هسات الغابة المتوحشة . . . ونرقص استعداداً للعدو المنتحصر ، على قممات الحراب والدروع وحول أكوام المحصول نرقص لأنفسنا رقصات الربيع والحب والحياة » .

« إن القاهرة توظف فى روى . . . للخلاخيل فى سيقان الرجال ، والأطواق فى أعناق النساء . . . والغابة والكوخ والسحابة وجبال المطر . . . والتخلجات كلها مرهقة ذائبة فى حموة الرقص » .

« الرقص هو الطعام والشراب والأنفاس . . . هو

ولقد شاهدت أخيراً فيلماً لإيليا كازان ، قصته من أشباه قصصنا السينمائية ، لا تزيد ولا تنقص . وراقبت إخراجها ، فوجدته لا يمكن أن يكون قد تكلف أكثر من بعض أفلامنا ، ومع ذلك فقد تكاثف فن المخرج إيليا كازان ، وفن الممثلة كاترين هيبورن ، والممثل سنسر تريسي ، فجعلوا من القصة الثقافية تحفة سينمائية ، لا أقول عظيمة ، وإنما هي ترك أثرها في المشاهد كعمل فني جيد .

\*\*\*

### مدرسة الطيور

أمام نافذتي شجرة كافور ترتفع إلى الدور السابع ، ظلت طوال الشتاء الماضي والربيع وبعض الصيف لا يأوى إليها سوى زوج من الصقور ، وفوق أغصانها السفلى ، ثم لاحظت في أواخر شهر يوليو كثرة ما يأوى إليها من طيور بياض ، تسكن أعاليها ، اكتشفت أنها من نوع الطيور التي تعرفها في مصر باسم « صديق الفلاح » التي نراها تجتمع في طابور يسير وراء الفلاح يحرق أرضه :

وهي ذات الطيور التي كنت أراها طوال الشتاء عند الغروب تطير من الجنوب إلى الشمال قريبة من سطح النيل ، متجهة من البحيزة إلى الجزيرة ، عائدة إلى مأواها على فنن الشجر .

لم أفهم أول الأمر ما هو حادث أمام نافذتي . ومر شهراً بوليه وأغسطس ، والطيور مجتمعة بكثرة في ازدواج فوق الأغصان العليا لشجرة الكافور .

ثم اكتشفت أنها أقامت أعشاشها .

وفي سبتمبر - وربما قبل ذلك - ظهرت صغارها ، وكبرت ، ثم شهدت بعد ذلك أعجب مدرسة للطيور الشراعى !

أحضر صباحاً على أصوات رفرقة أجنتحة ، فأجرى إلى منظاري أراقب ما يحدث ساعة أو بعض ساعة . لقد

بالعين وبالبصار ، والصرف دون حساب على النجوم والكواكب ، وإنشاء معامل التحميض بالألوان ، وبلا توهات يرمع فيها الفارس الخيال ، وفي استحضر « سكوبات » لا حصر لها ولا عدد ، ويريدون لانتاجهم بعد ذلك أن تضمه الدولة ، فيترلو كاسيين ويطلعوا كاسيين كالمناشير !

ومن حسن الطالع أن يصدر قانون الدعم في أسبوع تغطت جدران القاهرة بإعلانات تبشر بالعهد الزاهر السعيد للسينما المصرية ، وإليك نموذجاً من إعلانات أسبوعين :

الوسادة الخالية - لا أنام - عشاق الليل - وكر اللذات ( كذا ! ) وإذا اتجهت في شارع عدل وجهة شارع سليمان باشا طالعنك من أعلى مدخل للسينما صورة صبية بضة ناهدة تنقصع في لبسة المتفضل وتشكو السهاد لكل عابري سبيل !

وقد ذهب محرر مجلة أسبوعية للشباب يسأل واحداً من عظماء السينمائيين في مصر عن غلة إصراره على ألا يعالج سوى الموضوعات الجنسية ، فأجابه القطب المتوكل شئون الإنتاج والإخراج السينمائي : « لأن الحياة لاتعدو أن تكون شيئين لا ثالث لهما : « الجنس » و « الخبز » ! إذا كان هذا هو أمر الحياة عند بعض كبار المخرجين فإن من الممكن أن نضع هذه المعادلة الجبرية :

$$م + د + (ع) + م = (ي) = ج (نس) \times خ (يز)$$

أى أن مؤسسة دعم السينما جاءت لتدعم « الجنس » و « الخبز » ! وقد أتصور دعم الخبز في إضافة شيء من الجبس يجعله « دعامة » للمعدة ! وأترك للقارئ أن يتصور وسائل دعم « الجنس » !

وإذا كانت السينما صناعة غالية فإن الفن السينمائي يتطلب عقلاً وإحساساً وقواماً أخلاقياً ، مثل سائر الفنون .

هذا الضابط الشاب من بوليس النجدة دفعه واجبه أن ينه سكان عمارة آيلة للسقوط إلى الخطر المحدق بهم ، لإيمانه بواجبه أقوى الإيمان ، ولو كان أضعفه لوقف ومعه مساعداه يتصايحون أمام باب عمارة المنزل لإيقاظ النائمين !

ولكن الملازم « أبو بكر عزى » لم يتردد لحظة في أن يقتحم العمارة المتهالكة ، وخلفه مساعداه ، ويصعد السلم مثنى وثلاث ورباع يقرع الأبواب باباً باباً . فإذا انتهى من مهمته الخطيرة ، قفل نازلاً ، وخلفه جتدياه ، وما كادوا يخرجون إلى الطريق العام حتى انهالت الأدوار السبعة ربيعاً فوق ربيع .

بماذا نصف هذا العمل إن لم يكن بالبطولة ؟ وأذكر في شباني—وأننا طالب بمدرسة الطب—مريضاً أدخل قصر العيني ، وقد ظن به من رآه أولاً ، أنه يشكو مرضاً وبائياً خطيراً عقب عودته من الحج ، وبعد الفحص الدقيق ثبت خطأ التشخيص الأول ، واتى الأمر .

أنتصت أن شاباً من صغار الأطباء ، في مطلع حياته في المستشفى رفض أن يدخل غرفة المريض فوقاً ورعدة ؟ الفرق بين البطولة والبلغم ليست في الاقتحام المسرحي لمنطقة الخطر ، فهذا الاقتحام يسمى جسارة لا بطولة . البطولة في شعور الإنسان بأداء واجبه نحو أخيه الإنسان وهو شعور يملك عليه شغاف قلبه ، فلا يدع له التفكير بشئ آخر .

وتصور الفرق بين ضابط النجدة يدخل العمارة دون تردد وربما دون تفكير ، وإنسان آخر يسأل نفسه : متى تنهار هذه العمارة ؟ لها تتحمل ساعة أو بعض ساعة ؟ إذن فلنرق أدوارها ننثر السكان ! ولكن الغالب أن تجيبه الإجابة : هذه العمارة ستناهار بعد أقل من ربع ساعة ! إذن لن أجد الوقت لإيقاظ السكان .

اكتشفت أن والديين يحملان صغارهما الطيران ، ولقد حسب أول الأمر أن طيوراً غريبة تهاجم الصغار ، فإذا هي الكبار تدبر في صغارها النخس والنقر بقسوة ، يستجيب لها الصغار برفرفة أجنحتها ! وينتهى الأمر إلى أن يتعلم الزغاليل « ضرب الجناح » ثم يبدأ عهد الفارين الصباحية : « واحد ، اثنين .. واحد ، اثنين .. قف ! »

وإذا الصغار تجرى تمريناتها دون استحداث من أولياء أمورها ، وحين محاولة منها للطيران ، إنها مجرد تمرينات بالأجنحة ، من نوع « ريارار ... آل ! » وأولياء الأمور يراقبون كل هذه التمرينات ، حتى يحىء اليوم الموعد الذى تبدأ فيه صغارها بالقفز من غصن إلى غصن ، ثم من شجرة إلى الشجرة التى تليها ! فإذا حل أكتوبر أخذ البياض الذى غطى شجرة الكافور أمام نافلتى ينفث رويداً ، وإذا الشجرة في نوفمبر نخلت من الطيور البيض فيا عدداً قلة نادرة ، قد تفد إليها بعد الغروب . فتذكرت أننى رأيت هذه الشجرة أول ما رأيت

في نوفمبر الماضى ، ولم يسترع نظرى فيها إلا صقران يقفان على أعضائها السفلى . إنها دورة الفلك ، أرسلت إلى عالم الطير الأبيض أسراباً جديدة ذهبت إلى الحقول تسير وراء المحارث في طابور منظم ، تتصيد دود الأرض ، وتبادل القلاح المنافع والوداد !

...

### تحية العاملين

يعتقد الناس أن البطولة عمل من الأعمال المسرحية ، يقوم بها « أبطال » الرواية .

إنما البطولة هي في أداء الواجب ، ولا شئ غير الواجب ، دون أن يؤدي البطل عمله في حركات و « بوزات » مسرحية ، مما نرى مثله الكثير في حياة النحال الأدبية .

منذ بضعة أشهر خرج علماء الإسكندرية بمحدث عن شعاب وأقاصير تثبت في قاع البحر أمام الشاطئ المصري من رشيد حتى العجمي ، وأنها تؤكد أن تصحيح خطأ على الملاحه .

وإذا برجال الموانئ وضباط البحر ينهالون عليهم تقرعاً ، ويمعنون فيهم تكديباً .

وفي المرة الثانية ، يقول لهم رجال المرور ودوريات الصحراء :.. طاشت أحلامكم .

وكلما أمعن البكثريولوجيون بجامعة الإسكندرية في تسميع جو عروس البحر الأبيض بالميكروبات ازداد جو الإسكندرية صحة وعافية ، واحتشد الناس يقضون صيفهم على شواطئ النهر الجميل ، ثم يعودون إلى بلادهم مودى الخدود ، صمر البشرة ، ممتلئين بشراً وحيوية .

أخشى ألا يكون كل شيء بغير في جامعة الإسكندرية ، وأرجو لكبار علمائها حسن الرشاد ، والله خير حافظاً .

...

### دعوة «على شرف» القراءة

ديسمبر شهر «إعلان الأمم المتحدة لحقوق الإنسان» ومن حق القراء على «الجملة» أن تنشر نص هذه الوثيقة ، في ترجمتها الرسمية التي قامت بها وزارة التربية والتعليم ، وأن نحدثك عن حقوق الإنسان في شرق آسيا .

ثم هي تستأنف طريقها في البحث معك عن كنه الفضاء الذين ارتفع إليه «سبوتنك» الأول و «سبوتنك» الثاني يحمل صديق الإنسان منذ الأزل رافداً للبشرية نحو تعرف أسرار الكون. ولن نقف عند هذا ، بل تعدد لك «الجملة» مقالاً للعدد المقبل يتعمق دراسة الموضوع الذي أخذ علينا تفكيرنا منذ أطلق الروس قمرهم الصناعي الأول في ٤ من أكتوبر عام ١٩٥٧ .

فالجبان يفكر بالخطر الداهم دائماً ، الخطر على حياته وحدها ، فيقرب له جنبه البعيد ، ويختزل له الزمن .

أما الشجاع فهو الذي يفكر بالخطر الداهم ، على حياته وحياة الآخرين معه ، فلا يحسب حساباً للزمن ، بل هو يقتحم الزمن اقتحاماً ، ويغالبه فيغلبه . وهذا ما فعله الضابط أبو بكر عزى .

لم يقل ما جاء على لسان الكاتب الفرنسي «كوكتو» في العدد الماضي من «الجملة» ، وهو يسخر بالقنبلة الهيدروجينية النظيفة : «لإنها القنبلة التي تقضى على حياة الآخرين ، وتبقى على حياتي» !

أبو بكر عزى لم يقل شيئاً ، ولم يفكر في شيء . لقد طبعته مهنته الشريفة بطابعها ، لأنه لم يعين ضابطاً للنجدة عبثاً .

...

### العلم دقة وتحرر

ما يزيد من رثائي لعلماء الإسكندرية أنني أعرفهم واحداً واحداً ، وأقدر علمهم ، و تقانيهم في أداء واجباتهم العلمية والتعليمية .

ولو اقتصر أمرهم على حكاية «المطاط الكوفي» و «الكوارتز اللاحراري» ، الذي اكتشفوه في قطعة من «الكواتش» الأرضي جداً ، وفي بضع خرزات من الزجاج الملون ، لقلت : زلة رجال طبي السريرة ، أذهبتهم جموع الباحثين عن المتاعب ، وغررت بهم أسئلة المتصيدين للمعجب المغرب ، فراحوا ضحية الحمى الجماعية التي تصيب الناس في كل مكان ، فيرون سكان المريخ يحومون خلال حقولهم ، ويتصورون في كل ما يعوى بديارهم «لايكاه» انحدرت إليهم من الفضاء ، واختارت قريتهم السعيدة مهبطاً ومأبأ !

ولكن ما يقلقني في علماء الإسكندرية أنهم اعتادوا الوقوع في الزلل ، ودرجوا على أن يردوا إلى الصواب على أيدي رجال من غير رجال العلم .

لنا البرنامج الإذاعي الثاني والبرنامج الأوروبي وأوركسترا الإذاعة المصرية في عهده الجديد . وقد اختار رولان مانويل أمثاله من موسيقى ثلاثة من جبابرة فن النغم : بيتهوفن ، وشوبان ، وباخ . وانه لعهد بيتنا وبين القارىء بعد أن قدمنا له في أعدادنا السابقة شرحاً لموسيقى بيتهوفن ، أن نعد له في العام المقبل ، بإذنه تعالى ، مقالاً للتعريف بشيخ الموسيقيين ، يوحنا سباستيان باخ .

وتتبع « المجلة » بكتاب الشرق العربي كله أن يوافوها بعرض للكتب من مستوى هذا العرض الذي تقدمه الدكتور سهر القلماوى لكتاب « قرية ظلمة » فليست « المجلة » لسان حال كتاب بعينهم ، وقد رأيتها طوال عامها الأول تعرض لأدب الشرق والغرب وفنونه ، في انطلاق فكر ، وحرية رأى ، لا تحدها خطوط الطول ، ولا خطوط العرض .

إن « المجلة » تختتم عامها الأول آمنة . مطمئنة ، لا لأنها راضية مرضية ، بل لأنها جهدت ، وستجاهد دائماً ، نحو الارتقاء إلى مرتفعات الفكر العالى وقنات

الفنون السامية .

وتطالعك من رجال الفن وجوه « جيوتو » و « دمبرانت » من القدماء ، و « هنرى مور » من المحدثين يشرف عليها كلها ذلك الثقل الرائع « ليكل أنجلو » ، تخيل فيه جبار عصر « الرنسانس » صورة موسى الكليم . وتقدم لك عرضاً جميلاً لعمل أدنى أخرجه عبقريه كاتب مصرى لا حساب له بين الكتاب ، لأن شخصية العالم الجراح تطفئ على حياة هذا الرجل العظيم ، ولكن الدولة الواعية لم يفتأ أن تختص الدكتور محمد كامل حسين الجراح بجائزة الدولة الكبرى في الآداب عن رواية « قرية ظلمة » ، تلك القصة الفلسفية الرائعة تسرد عليك قصة يوم واحد من أيام البشرية صاغ لها تاريخاً جديداً ، هو يوم الجمعة « الحزينة » .

ومن مقالات هذا العدد مقال للعلامة الموسيقى رولان مانويل ، ينطوى على سخرية خفيفة بالمستمعين للموسيقى في فرنسا ، وحرص أغلبهم على تخيل قصة وراء كل مقطوعة .

والكلام وإن كان موجهاً إلى غيرنا ، ففيه ما ينفعنا ، ويعيننا على الاستماع إلى الموسيقى العظيمة التى يقدمها





# البيان العالمي لحقوق الإنسان

يحتفل العالم في اليوم العاشر من هذا الشهر  
بالذكرى التاسعة لتوقيع وثيقة « الإعلان لحقوق  
الإنسان » ، ونشر فيما يلي نص الوثيقة من ترجمة  
وزارة التربية والتعليم في مصر غداة توقيع الوثيقة :

## الديساجة

بما أن الاعتراف بكرامة بنى الإنسان المتأصلة  
وبحقوقهم المتكافئة الثابتة هو أساس الحرية والعدالة  
والسلام في العالم .

وبما أنه قد نجم عن إغفال حقوق الإنسان وأضرارها  
أعمال وحشية أثارت سخط الضمير الإنساني ، وأعلن  
الناس أن أسس ما تنصبو إليه نفوسهم هو إيجاد عالم يتمتعون  
فيه بحرية القول والعقيدة ويتحررون فيه من الخوف والعوز .  
وبما أن حماية حقوق الإنسان بحكم القانون أمر  
ضرورى حتى لا يدفعه يأسه إلى الثورة على الظلم والظلمانيان .  
وبما أن توثيق العلاقات الودية بين الشعوب قد أصبح  
أمراً بالغ الأهمية .

وبما أن شعوب الأمم المتحدة قد أكدت من جديد  
في ميثاقها إيمانها بحقوق الإنسان الأساسية وبكرامة الفرد  
وقيمته وبحقوق الرجال والنساء المتساوية ، واعترمت العمل  
على زيادة التقدم الاجتماعى ورفع مستوى المعيشة في ظل  
حرية شاملة .

وبما أن الدول الأعضاء قد أخذت على نفسها عهداً  
أن تكفل بالتعاون مع هيئة الأمم المتحدة احترام حقوق  
الإنسان وحرياته الأساسية احتراماً عالمياً واقعياً .

وبما أنه من الأمور البالغة الأهمية أن يفهم الناس  
جميعاً هذه الحقوق والحريات كى يتيسر الوفاء بهذا العهد  
وفاء كاملاً .

لذلك تعلن

## الجمعية العامة

هذا الإعلان العالمي لحقوق الإنسان ، ليكون مثلاً أعلى  
للجميع تسعى شعوب الأرض وأممها نحو بلوغه ، وعلى  
هذه الإعلان ويوحى منه ينبنى لكل فرد ولكل  
عضو في المجتمع أن يعمل — بوسائل التربية والتعليم —  
على زيادة احترام هذه الحقوق والحريات ، وأن يستعين  
بالتدابير التقدمية — القومية منها والدولية — ليكفل الاعتراف  
بهذه الحقوق والحريات والحفاظ عليها بحفاظة فعالة  
سواء بين شعوب الدول الأعضاء نفسها أو بين شعوب  
البلاد الواقعة تحت حكمها :

المادة ١ — يولد الناس أحراراً متساوين في الكرامة  
والحقوق ، وكلهم قد وهب له الرشد والضمير ، وعليهم أن  
يعامل بعضهم بعضاً بروح الإخاء .

المادة ٢ — ( ١ ) يحق لكل فرد أن يستمتع بجميع  
الحقوق والحريات المنصوص عليها في هذا الإعلان دون  
تفرقة أو تمييز من أى نوع : كالتمييز بسبب السلالة  
أو اللون أو الجنس أو اللغة أو الدين أو الرأى السياسى

فيها كل الضمانات التي تكفل له الدفاع عن نفسه .

(ب) لا يجوز اعتبار أى إنسان مذنباً بسبب ارتكابه فعلاً أو بسبب إهمال لم يعده قانون العقوبات الأهل أو الدول جريمة وقت ارتكابه . كذلك لا يجوز أن توقع عليه عقوبة أشد من العقوبة التي كانت تطبق وقت ارتكابه هذا الجرم .

المادة ١٢ - لا يجوز تعريض إنسان للتدخل في شئونه الخاصة ولا في شئون أسرته أو مسكنه أو رسائله بغير مسوغ قانوني، ولا للاعتداء على شرفه وسمعته، ولكل إنسان الحق في الاحتباء بالقانون من مثل هذا التدخل أو الاعتداء .

المادة ١٣ - ( أ ) لكل إنسان الحق في حرية السفر والإقامة داخل حدود الدولة .

(ب) لكل إنسان الحق في السفر من أى بلد - بما في ذلك وطنه - وفي العودة إليه .

المادة ١٤ - ( أ ) لكل إنسان الحق في أن يلتحق في غير وطنه ملجأً بعيداً منه ويلوذ به من الاضطهاد .

(ب) لا يجوز لإنسان أن يفقد من هذا الحق في حالة تقديمه للمحاكمة بسبب ارتكابه جرائم غير سياسية أو بسبب ارتكابه أفعالا تتنافى هي وأهداف هيئة الأمم المتحدة ومبادئها .

المادة ١٥ - ( أ ) لكل إنسان حق الانتفاء إلى جنسية من الجنسيات .

(ب) لا يجوز حرمان إنسان من جنسيته ولا من حقه في تغييرها دون مسوغ قانوني .

المادة ١٦ - ( أ ) للرجال والنساء الراشدين الحق في الزواج وتكوين الأسرة ، ولا تحول دون تمتعهم بهذا الحق قيود منشؤها السلالة أو الجنسية أو الدين . ويستوى الرجال والنساء في الحقوق فيما يتصل بالزواج وبالحياة الزوجية وبالاتصال .

(ب) لا يتم الزواج إلا برضاء الطرفين رضاء حراً كاملاً .

أو غيره من الآراء أو الأصل القوي أو الاجتماعي أو الثروة أو المولد أو غير ذلك من الأوضاع .

(ب) لا يجوز - فضلاً عما تقدم - أن يكون هناك تمييز على أساس الوضع السياسي أو القانوني أو الدولي للبلد الذي ينتمي إليه الإنسان سواء أكان هذا البلد مستقلاً أم تحت الوصاية أم خاضعاً لحكم دولة أخرى أم مقيداً السيادة على أية صورة أخرى .

المادة ٣ - لكل إنسان الحق في الحياة والحرية والأمن الشخصي .

المادة ٤ - لا يجوز استبعاد أى إنسان أو استرقاقه ؛ فالرق والاتجار بالعبيد محرومان في كافة أشكالهما .

المادة ٥ - لا يجوز تعريض أى إنسان للتعذيب ولا لضروب من المعاملة أو العقوبة القاسية المهينة المنافية للكرامة الإنسانية .

المادة ٦ - لكل إنسان الحق في أن يعترف في كل مكان بشخصيته القانونية .

المادة ٧ - كل الناس سواء أمام القانون ومن حقهم جميعاً أن يحميهم القانون دون تمييز بينهم ، وكل منهم ذو حق متساو في أن يحميهم القانون من أى تمييز يراد به خرق هذا الإعلان ومن أى تحريض على إثارة مثل هذا التمييز .

المادة ٨ - لكل إنسان الحق في الالتجاء إلى المحاكم الوطنية المختصة لتدفع عنه أى عدوان على حقوقه الأساسية التي منحها إياه الدستور أو القانون .

المادة ٩ - لا يجوز القبض على إنسان أو حبسه أو إبعاده بغير مسوغ قانوني .

المادة ١٠ - لجميع الأفراد على السواء الحق في محاكمة عادلة علنية أمام محكمة مستقلة محايدة تقرر حقوق الفرد وواجباته ، وتفصل في أية تهمة جنائية توجه إليه .

المادة ١١ - ( أ ) كل متهم بجريمة له الحق في أن يعتبر بريئاً حتى تثبت إدانته قانوناً بمحاكمة علنية تتوافر

(ح) الأسرة هي وحدة المجتمع الطبيعية الأساسية .  
ولها الحق في أن يحميها المجتمع والدولة .

المادة ١٧ - ( ا ) لكل إنسان الحق في التملك ،  
سواء وحده أو بالاشتراك مع غيره .

( ب ) لا يجوز حرمان إنسان من أملاكه بغير  
مسوخ قانوني .

المادة ١٨ - لكل إنسان الحق في حرية الفكر والضمير  
والدين ، ويتضمن هذا الحق حريته في تغيير دينه أو عقيدته  
وحريته في إظهار دينه أو عقيدته سرا أو جهرا ، وحده  
أو مشتركا مع غيره ، وذلك بالتعليم والمباشرة والعبادة  
وإقامة الشعائر .

المادة ١٩ - لكل إنسان الحق في حرية الرأي والتعبير  
عنه ، ويتضمن هذا الحق حرية اعتناق الآراء بمأمن  
من التدخل ، وحرية التماس المعلومات والأفكار ونقلها  
وإذاعتها بمختلف الوسائل دون قيد بحدود الدولة .

المادة ٢٠ - ( ا ) لكل إنسان الحق في حرية  
حضور الاجتماعات السلمية والانضمام إلى الجمعيات  
ذات الأغراض السلمية .

( ب ) لا يجوز إكراه إنسان على الانضمام إلى جمعية  
من الجمعيات .

المادة ٢١ - ( ا ) لكل إنسان الحق في الاشتراك  
في حكومة بلاده سواء أكان ذلك مباشرة أم بواسطة ممثلين  
منتخبين انتخابا حرا .

( ب ) لجميع الأفراد على السواء الحق في الالتحاق  
بالوظائف العامة في بلادهم .

( ح ) لإرادة الشعب هي أساس سلطة الحكومة ، ويعبر  
الشعب عن هذه الإرادة بانتخابات دورية حرة تجرى  
على أساس التصويت ، ويشترك فيه الجميع على قدم المساواة  
بطريقة الاقتراع السري أو ما يعادلهما من طرق التصويت  
الحرة .

المادة ٢٢ - لكل فرد باعتباره عضواً في المجتمع

الحق في الأمن الاجتماعي وفي نيل الحقوق الاقتصادية  
والاجتماعية والثقافية التي تقتضيها كرامته ويتطلبها نمو  
شخصيته نموا حرا ، وذلك بفضل الجهود القوية والتعاون  
الدولي ووفق نظام كل دولة ومواردها .

المادة ٢٣ - ( ا ) لكل إنسان حق العمل وحرية  
اختياره ، وله حق العمل في ظروف عادلة ملائمة ، وحق  
الحماية من التعتل .

( ب ) لجميع الأفراد الحق في أن يتفاوضوا أجوراً  
متكافئة عن الأعمال المتكافئة دون أى تمييز بينهم .

( ح ) لكل من يعمل الحق في أن يتقاضى عن عمله  
أجراً عادلا مناسباً يكفل له ولأسرته حياة كريمة ، ويضاف  
إلى هذا الأجر غيره من وسائل الحماية الاجتماعية إذا  
اقتضى الأمر .

( د ) لكل فرد حق تكوين النقابات والانضمام إليها  
بقصد حماية مصالحه .

المادة ٢٤ - لكل إنسان الحق في الراحة والفرغ ،  
ويتضمن هذا تحديد ساعات عمله تحديداً معقولا وتمتعه  
بإجازات دورية يصرف له مرتب عنها .

المادة ٢٥ - ( ا ) لكل إنسان الحق في مستوى  
للمعيشة ملائم لصحته ورفاهيته ولصحة أسرته ورفاهيتها ،  
ويتضمن هذا حقه في المأكل والملبس والسكن وفي الرعاية  
الطبية والخدمات الاجتماعية الضرورية ، وفي الأمن من  
التعتل أو المرض أو العجز والتملل أو الشيخوخة أو غير  
ذلك من حالات العوز الناشئة عن ظروف لا قبل له  
بردها .

( ب ) للأمية والطفولة حق الرعاية الخاصة ، ولجميع  
الأطفال سواء أكانوا شرعيين أم غير شرعيين أن يتمتعوا  
على السواء بالحياة الاجتماعية .

المادة ٢٦ - ( ا ) لكل إنسان الحق في التعليم .  
ويجب أن يكون التعليم مجانياً في مراحله الأولى والأساسية  
على الأقل ، وأن يكون التعليم الأولي إلزاميا والتعليم الفني

والدولى الذى تتوافر فيه الحياة والحقوق المنصوص عليها في هذا الإعلان توافرا تاما .

المادة ٢٩ - ( ١ ) على كل إنسان واجبات نحو المجتمع الذى يهين\* لشخصيته مجالا للنمو الحر الكافى .  
( ب ) لا يخضع الإنسان في مباشرة حقوقه وحرياته إلا للقيود التى فرضها القانون لضمان الاعتراف الواجب بحقوق الغير وحررياتهم واحترامهم أو قصد بها مواجهة المطالب العادلة التى تقتضيها الأخلاق والنظام العام ورفاهية الناس في مجتمع ديمقراطى .

( ٢ ) - لا يجوز بحال مباشرة هذه الحقوق والحرريات بصورة تتعارض هي وأهداف هيئة الأمم المتحدة ومبادئها .

المادة ٣٠ - لا يجوز تفسير أى نص وارد في هذا الإعلان تفسيراً يبيح لأى دولة أو جماعة أو فرد الاشتغال بأى نشاط أو القيام بأى عمل يقصد به القضاء على أى حق من الحقوق أو أية حرية من الحريات المنصوص عليها في هذا الإعلان .

والمهني في تناول الجميع ، وأن يتاح التعليم للجميع على السواء على أساس الجدارة والكفائية .

( ب ) أن يوجه التعليم نحو تنمية شخصية الإنسان تنمية كاملة وزيادة احترام الحقوق الإنسانية والحرريات الأساسية ، ويجب أن يدعم التعليم التفاهم والتسامح والصداقة بين جميع الشعوب والأجناس والأديان ، وأن يؤازر الجهود التى تبذلها هيئة الأمم المتحدة في سبيل حفظ السلام .

( ٣ ) الولادون أولى بحق اختيار نوع التعليم الذى يتلقاه أبنائهم .

المادة ٢٧ - ( ١ ) لكل إنسان الحق في الاشتراك بحض وإرادته في حياة المجتمع الثقافية وفي الاستمتاع بالفنون وفي المساهمة في التقدم العلمى وما يجلب من منافع .

( ب ) لكل إنسان الحق في حماية مصالحه الأدبية والمادية الناشئة عن أى إنتاج أنتجه في ميدان العلوم أو الآداب أو الفنون .

المادة ٢٨ - لكل إنسان أن يتمتع بالطعام الاجتماعى



# وثيقة حقوق الإنسان

في الثف اليد البوذفة والكوفشفوسفة القدفمة

بقلم الأستاذ محمد عبد الفتاح ابراهيم

ففى الأسبوع الأول من دفسمبر قبل فسع سنوات أقرت منظمة هفة الأمم المتحدة فى دورفها الثالثة مشروع وثفة « الإعلان لطفوق الإنسان » ووقع هذف الوثفة فى الؤوم العاشر من دفسمبر ١٩٤٨ مندوبو ثمان وخفسن دولة ، واحففل الناس بهذا ، لا فى قصر « شافو » وحده ففث فم توقيع المفاق ، بل فى كل مكان من أركان العالم ؛ فقد اعفر الناس هذاف التوقيع نصراً للبشرفة على أساس أنه كان إخراجاً لطفوق الإنسان إلى النطاق العالمى .

فالناس فى كل دولة كانوا فماوصول بعض الفقوق فى صورة ما ، وكانت ثورات الشعب تنهى دائماً بأن فسجل فى موافق انتصارافها « فقوق الإنسان » جملة وففصفا ، ولم فخل للسافر — مهما كانت درفة تقففرها للثائل والموازنة بفن الفقوق والوافبات — من ذكر « فقوق الإنسان » بفن مودها وففصوها ، ولكن أهم ما كان الناس فصفون لإفه أن فروا هذاف الفقوق سائفة فى الففمع العالمى كله ، لفضان فأكد المساواة بفنهم دون ما تقففر ففس أو لون أو لغة أو دفن .

وقد قال بعض الناس فوم ذاك : إن هذاف المفاق ففبافجه الذى نص ففها على : « أن الاعفراف بالكرامة الفافصة فى فمفع أعضاء الأسرة البشرفة وبفقوقهم المساواة الفاففة هو أساس الفرفة والعدل والسلام فى العالم » ، وبمودة الثلاثفن الذى جاء فى آخرها : « ففس فى هذاف الإعلان نص فموز فأوفله على أنه ففول لدولة أو جماعفة أو فرد أى فف فى الفقام بنشاط أو فأدفة عمل فهدف إلى هدم الفقوق والفرفاف الوارفة ففه » — إن هذاف المفاق — إنما هو فى الواقع فكملة لفصة كفاف الإنسان من أجل هذاف الفقوق ، ذاك الكفاف الذى أثمر أول ما أثمر إعلان « الجمعية الوطنية الفرنسفة » فى سنة ١٧٨٩ م لطفوق الإنسان ، ثم جاءت مرلفها الفاففة فى قرار المؤتمر الروسى للشعوب السوفففة لشهر فنافر سنة ١٩١٨ .

وقد جاء هذاف على أساس أن الإعلان الفرنسفى نص على أن الناس أفرار ففساوفن فى الفقوق ، وأن هذاف الفقوق الطبيعية للإنسان هف « الفرفة » و « الفملك » و « الأمن » و « فف مقاومة الاضطهاد » ، وأن الفرفة السفاسفة فكمفن فى أعطاف الففرة على ففل كل ما فرفده الإنسان على شرفطة عدم الإضرار بأحد ، وأن القانون فففر عن رغبة الجماعفة



كان يقوم على أساس افتراض موافقة الفرد على النظام الاجتماعي القائم ، فإن « الحرية » يمكن أن تعطل بواسطة القانون الذي يعتبر في نص الإعلان الفرنسي تعديراً عن رغبة الجماعة والمجتمع ، و « حرية الاعتقاد الديني » ومثلها « حرية الحديث » قد جعلت تابعة لمسئولية عدم إشاعة القوضى والاضطراب في المجتمع .

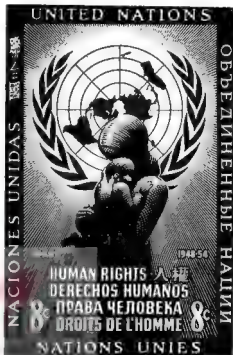
ثم إن هذا الإعلان على ما يقول الفيلسوف الإيطالي المؤرخ بينيتو كروتشي ( إنما قام على أساس النظرية التي نجحت في القضاء على نظرية « الحق الطبيعي للإنسان » ) النظرية التي سادت المجتمع في القرون الثلاثة من السادس عشر إلى الثامن عشر ، هذه النظرية التي ثبت من الناحيتين الفلسفية والتاريخية عدم إمكان الدفاع عنها .

وقد نظر الأستاذ كار إلى الإعلان الفرنسي من الزاوية نفسها ، وقرر أن الحكومات « تتوفر لها السلطات التي تمكنها من أن تعطل أي حق للإنسان إذا كانت ممارسة هذا الحق تمكن من الخروج على النظام الذي وضعت أو حتى العمل على تعديله » .

وهكذا نستطيع أن نقول بأنه مهما اختلفت مدارس الفكر في الحديث عن « حقوق الإنسان » منذ عصر الإحياء حتى العصر الحاضر ، فما من شك في أن الميثاق لم يكن جديداً لا في صورته ولا في الحقوق التي يفرضها للإنسان ، وأن الشرق القديم قد عرف في عقائده وتقاليده ما هو أكمل وأجمل ، وكل الجليل الذي له الاعتبار والتقدير هو تنسيق الحقوق بين طبقات الأمة الواحدة ، ثم في النطاق العالمي بين أفراد المجموعة الكبرى في العالم كله .

### في المجتمع الصيني القديم

لم يكن هناك أي تصريح علني عن « حقوق الإنسان » في الصين القديمة لافي صورة فردية ولا في نص دستوري ، ومن النادر أن يكون المفكرون الصينيون قد ناقشوا في الماضي البعيد هذه الحقوق على مثال ما حدث في بلاد



طابع تذكاري وضحت به شارة منظمة الأمم المتحدة مع صورة لم تحصل عليها رسم ليونارد ميشل من ليوناردلاند .

وقد سار الطابع الجائزة الأول في المسابقة التي أعتها إدارة البريد في هيئة الأمم المتحدة سنة ١٩٥٢ وأصدرته هيئة الأمم بمناسبة ذكرى إعلان وثيقة حقوق الإنسان في ديسمبر سنة ١٩٤٨ م .

والمجتمع ، وأن أي تحديد للحريات العامة يجب أن يتم على أساس القانون ، وأنه يجب ضمان حرية الدين والآراء وتبادل الأفكار . وكان أساس التصريح السوفيتي لسنة ١٩١٨ : « الحيلولة دون استغلال الإنسان لأخيه الإنسان ، ومنع تقسيم المجتمع إلى طبقات ، وجعل المجتمع في كل مكان من العالم يقوم على أسس اشتراكية كاملة » .

كان هذا هو الأساس الذي قام عليه تفكير الناس غداة إعلان « وثيقة حقوق الإنسان » ؛ ولكن الواقع أن هذا الإعلان « من جانب الجمعية الوطنية الفرنسية إنما

الناس كانوا يقومون بما أمرت به « السماء » ، حتى قال منسيوس Mencius أحد فقهاء الكونفشيوسية : « إن الأهمية الأولى للشعب ، وتجيء » النولة « في المرتبة الثانية من الأهمية ، أما » الحاكم « فهو الأقل أهمية » .

على أن أساس العلاقات الاجتماعية الصينية كان إتمام واجب الجار على المرء قبل أن يطالب بأى حق لنفسه ، واعتبر مبدأ الواجبات والالتزامات المتبادلة أساساً لتعاليم كونفشيوس ، وقد نظم كونفشيوس لأتباعه العلاقات بين :

- ١ - الحاكم و رعاياه
- ٢ - الآباء والأبناء
- ٣ - الزوج والزوجة
- ٤ - الأخ الأكبر والأخ الأصغر
- ٥ - الصديق وصديقه

وبدلاً من التحدث عن المطالبة بالحقائق تحدثت

الغرب ، ومن الصحيح أن مترجم الفلسفة الغربية إلى اللغة الصينية لم يجد في الأخيرة كلمة واحدة تعبر عن كلمة « حق » ، وكان الاصطلاح الصينى الذى استخدم فى القرن التاسع عشر قد أوجده كاتب يابانى فى سنة ١٨٦٨ ، واستخدم له كلمتين هما « تشوان - شى » و « تدلان » فى المعنى الحرفى على الكلمتين : « السلطة والمصلحة » . ولكن ليس معنى هذا أن الصينيين لم يطالبوا بحقوق للإنسان ، فالواقع أن فكرة « حقوق الإنسان » خطرت للصينيين من تاريخ موغل فى القدم ، وقد وصلوا فى البداية إلى « حق الخروج على الحكام الطغاة » ، ولم تُعتبر « الثورة » كلمة من الخطر استعمالها ، بل نظر الناس إليها على أنها كلمة ترتبط بها المعانى السامية والأفكار العالية ، واستخدمت الكلمة لتعبر عن حق الناس فى عزل الحكام الفاسدين ، واعتبرت « إرادة الشعب » من « إرادة السماء » .

وقد جاء فى « كتاب التاريخ » أحد روائع المؤلفات الصينية : « إن السماء ترى ما نرى وتسمع ما نسمع » ، وإن السماء تعاملنا فى حنان وعطف ، وتعمل على أن توفر للناس ما يريدون »

وجاء فى الكتاب نفسه أن « الحاكم » يتحمل أمام السماء واجب رعاية مصالح شعبه وأنه فى حبه لم إنما يتبع وينفذ لإرادة السماء ، « إن السماء تحب الناس » ، فإذا لم يعنَ الحاكم برعاية شعبه كان من حق هذا الشعب أن يخرج عليه وأن ينزله عن عرشه .

ولهذا فإن التاريخ القديم للصين يحدثننا عن ثورات عام ١٧٦٦ ق . م لإسقاط أسرة هسيا Hsia ، وثورة عام ١١٢٢ ق . م لإسقاط أسرة شانج Shang ، وثورة سنة ٢٩٦ ق . م لإسقاط أسرة تشو Chow ، على أن

الطابع التذكارى ليوم إعلان حقوق الإنسان من تصميم هورث ويبر

وقد صدر يوم ٩ من ديسمبر سنة ١٩٤٥



كاملة في هذا المجتمع يجب أن يتوافر له حق التعبير عما يحول بخاطرهم ، وتقدم المجتمع يتوقف على حرية المرء في التعبير عن نفسه ، وحق الوجود « للجماعات القومية » : أى أن انقسام سكان العالم إلى شعوب ودول هو صورة من صور التعبير الصحيح عن النفس .

### حق الهناءة والتمتع

ويقصد الصينيون بالهناءة والتمتع أنه لا يكفى أن تتوافر للإنسان كفايته المادية ولا أن تتوافر له الحرية الاجتماعية فقط ، بل يجب أن يشعر في أعماق نفسه بالتمتع : أى الشعور بهدوء العقل والأمن والطمأنينة . ومعنى هذا أن تتوافر للمرء حياة حرة خالية من صور التحليل والقيود وألا يُثقل كاهل أى فرد بالعمل ولا بالنشاط الاجتماعى ، وأن يتوافر للفرد كامل الرضا عن عقيدته الدينية مهما كانت هذه العقيدة ، دون أى تعارض أو تدخل فيما يراه الآخرون أممى ما فى أعماق نفوسهم .

### المجتمع البوذى في الهند القديمة

وقد نظر حكماء الهند إلى أنه توجد دائماً اتجاهات و « إيديولوجيات » جديدة تنشأ في الحياة البشرية ، وإذا كان من الصعب أن نصل إلى الأساليب التى ترضى أخيلة كبار المفكرين وآراءهم فمن الأصعب أن نصل إلى ما يرضى كل الناس وفي كل العصور ، ولكن مهما تبانت الآراء في الأصول فقد اتفق الجميع على أن « الحرية » ضرورية للبشر ، لأن « السيطرة » أو « السلطة » ليست خالقة ولا موجدة ، والحرية هى التى تفسح السبيل لتطور الشخصية ، وتوجد الظروف التى تؤدى إلى نموها .

وقد صور في إغان كبار المفكرين من أمثال « مانو »

التعاليم الصينية مؤكدة الاتجاه « التعاطفى » ، باعتبار أن كل أتباع المرء هم مثله لم الرغبات نفسها . ومن ثم الحقوق نفسها ، وما دام كل فرد يرغب في التمتع باستكمال « الالتزامات المتبادلة » فمن الضروري الجولية دون نقض حقوق أى فرد آخر أو تعطيلها ، ( والناس هم أصل الدولة مثلهم مثل جنود الشجرة ؛ فإذا كان الأصل ثابتاً كانت البلاد في أمن وسلام ) .

وبالرغم من أن التعليم كان مقصوداً على الطبقة الحاكمة ومن إليها فإن أساس التعليم كان أن يعتبر الحكام أنفسهم آباء الشعب يحمون أفرادهم كما يحمون أطفالهم .

وظلت التقاليد قائمة ، فلما كان العصر الحديث نظر الصينيون على أن المطالب الأساسية في حقوق الإنسان هي :

١ - حق الحياة

٢ - حق التعبير عما يحول بخاطر المرء

٣ - حق الهناءة والتمتع

### حق الحياة

وهم ينظرون إلى أن هذا الحق شيء طبيعى ، فالأرض تتسع ليحصل كل فرد على حاجاته ، ولكن من الضروري أن تستخدم الموارد الطبيعية استخداماً حكماً تبعاً لتلاوة علمية حتى يمكن إمداد الناس بحاجاتهم في يسر ، ومن الضروري أن يعمل كل فرد ليحصل على نصيبه في المجتمع وألا يعيش أى فرد كلاً على حساب الآخرين .

### حق التعبير عما يحول بخاطر المرء

ولا يريد الناس أن يعيشوا فحسب ، بل يجب أن يعيشوا موفوري الكرامة ، وأن يعملوا على أنفسهم ، ولكل فرد مكانه الصحيح في المجتمع . ولكن يستطيع المرء أن يشارك مشاركة



واليوذا ، ما يجب أن يتوافر في « الضمان » الضروري للإنسان ، كما صوروا « الفضائل » التي يجب أن تتوافر له أو أن يتصف بها .  
وقد شرعوا القانون الذي يجمع الضمانات الاجتماعية والفضائل العشر الضرورية اللازمة للحياة الطيبة . وما لا شك فيه أن هذه الأصول التي قدموها أكثر اكتمالا مما وصل إليه المفكرون المحدثون .

أما الضمانات أو الحريات الاجتماعية التي رسموها فهي :

- ١ - التحرر من العنف والاضطهاد : « Ahimsa »
- ٢ - التحرر من الحاجة والعوز : « Asteya »
- ٣ - التحرر من الاستغلال بوساطة الغير : « Aparigraha »
- ٤ - التحرر من الامتهان والإذلال : « Avyabhichara »
- ٥ - التحرر من المرض أو الموت المبكر : « Armitatva & Aregya »

أما الفضائل الخمس فهي :

- ١ - العدالة وإنصاف الناس : « Akrodha »
- ٢ - الشعور بعاطفة الزمالة : « Bhutadaya, Adreha »
- ٣ - المعرفة : « Jmana, Vidya »
- ٤ - حرية الفكر والضمير : « Satya, Sunrta »
- ٥ - التحرر من الخوف والباس : « Pravrtti, Ablaya, Dhru »

وقد قامت نظرة البوذيين إلى هذا كله على أساس أن الحريات البشرية تتطلب فضائل بشرية مع ضمانات اجتماعية تصحب هذه الحريات وتلازمها ، وأن التفكير في الحريات وحدها دون التفكير فيها يجب أن يصحبها من فضائل إنما يؤدي إلى وجهة نظر غير منسقة ولا منتظمة في تقديرنا للحياة ، بل إنه يسبب الاضطراب والفوضى في المجتمع ، ولهذا فإن هذه الحياة البشرية ذات الجانبين بحرياتها وفضائلها يجب أن تكون أساس أي تنظيم لرفاهية الإنسان .

لقد قامت فكرة البوذيين على أساس أن حقوق الحياة وحرية الفلك وتعب السعادة ليست كافية حتى - « الحرية والإخاء والمساواة » - كذلك ، فإن الفضائل والحريات البشرية يجب أن تكون أكثر تحديداً ووضوحاً وأكثر تفهماً ما دامت قد أعدت لمعاونة التطور العقلي والبدني والروحي للإنسان والبشرية .

[ مقتبسة من بعض فصول كتاب « حقوق الإنسان » التي اشترك في كتابته اثنان وثلاثون من أعلام الفكر في العالم كله . وقامت بنشره منظمة « اليونسكو » ]



# المقومات التاريخية للشخصية المصرية

بقلم الدكتور حسين فوزى النجار

إلى الشعوب المجاورة في الشمال حيث سواحل فينيقية الغنية وإلى الجنوب حيث بلاد «البنوت»، وكانت هذه الصلات الخارجية غذاء جديداً للحضارة في مصر تمثلته العقلية المصرية ، فكان عاملاً جديداً من عوامل قوتها ونماها . وإلى جانب هذه العزلة الآمنة جرت الحياة في مصر في سهولة ولين يسرها خصب الأرض ونظام ثابت فرضه جريان النهر الخالد .

فالوطن المصري يدين بوجوده للنيل ، وترتبط حضارته ومعيشة أهله وطرق حياتهم ومأثوراتهم وتقاليدهم بالنظام الذى فرضه جريان النهر وفيضانه المنتظم كل عام. فإذا كانت الحضارة هيبة النيل كما يقول «هيرودوتس» وإذا كان النيل قد وهب إلى مصر وادياً أخضر يفيض بالخير والثروة — فإن النيل أيضاً قد رسم معالم الحضارة الأولى في واديه ، وعلم المصريين النظام ، وطبعهم بالوحدة ، وجعلهم يعمون الفكر في تنظيم جريه وفيضانه كل عام. وإلى جانب هذين العاملين يأتي موقع مصر الجغرافي في مجمع قارات العالم القديم وفي ملتقى بحرين عظيمين ؛ فمن هذا الموقع كانت تطل في كل أدوار تاريخها على مسالك التجارة في العالم ، وفيه تتلاقى ثقافات العالم كله وحضاراته ، لتصهرها الطبيعة المصرية خالصة قوية .

هذه هي العوامل التي درجت في رحابها الحياة والحضارة في مصر القديمة ، ومنحتها البقاء والخلود ، ووضعتها بالقدم والاستمرار ، وهما أبرز سمات الحياة في مصر على مدى التاريخ كله .

ومن هذه العوامل تتبع كل مقومات الشخصية المصرية المتميزة البارزة بكل تقاليدها ومأثوراتها الخالدة على الزمن.

درجت الحياة والحضارة على أرض هذا الوادى منذ بدأ التاريخ يخط مسطوره الأولى ؛ فكانت الحضارة المصرية أعرق حضارة شهدتها الإنسانية ، وكانت حياة الإنسان المتدين في مصر أقدم حيوات الإنسان جميعاً ، وبُعث المجتمع المصرى كما كل ما تكون المجتمعات الراقية وحدةً واتساقاً وتكاملاً قبل أن تنهبا للمجتمعات الإنسانية الأخرى عوامل التجمع والاستقرار .

وكان لطابع البيئة ما مهد للإنسان في مصر عوامل التجمع والوحدة الشاملة والاستقرار الدائم ، ثم كانت هذه الحضارة الزاهرة التي سبقت حضارات العالم أجمع تتاح التفاعل الدائم بين البيئة والإنسان ؛ فقد رأت الطبيعة هذه البيئة المصرية من العوامل ما جعلها مسرحاً صالحاً لأن تثمر فيها جهود الإنسان في بحث حضارة وطيدة اتصلت حلقاتها ، فاستطاعت أن تغالب الدهر ، وتبقى على الزمن وهي في مسارها لم تفقد يوماً ما صلتها بماضيتها ، واحتفظت بمقوماتها جليلة بارزة .

وكان أول هذه العوامل هذه العزلة التي درج فيها الإنسان على أرض الوادى وتلك الطمأنينة التي شملت حياته جميعاً والتي منحته الطبيعة إياها : فهذه الصحراء على الجانبين وذاك البحر في الشمال جعلوا مصر في عزلة آمنة للبناء والاستقرار وتأصل العادات والتقاليد ؛ فقد حمى هذه الحدود الطبيعية المتينة كما يقول «ه. ج. واز» من غارات الشعوب المجاورة ، ويمكن لحضارتها العريقة أن تستكمل أسباب قوتها ونماها في خدر منيع آمن ولم تفقد مصر في عزلتها هذه صلتها بالعالم الخارجي ، فكانت يعونها البحرية تجرب البحار ناقلة ألوان الحضارة

ولا نجد تفسيراً لطابع الحياة في مصر في تطورها الحديث وجمودها اللين أصداق من تفسيرها على هدى هاتين السمتين : وحدة الشعور وعنى الأصالة الدينية ؛ فلما لا نرى أمة من أمة العالم يجتمع لأفرادها من وحدة الشعور ما اجتمع المصريين ؛ فهم يحسون إحساساً واحداً ، ويعكرون تفكيراً متجانساً يدفع بهم إلى اتجاهات متشابهة يجتمعون عليها ، ويؤمنون بها ، فلا يشذ عنها فرد ولا يخرج عليها إنسان بالرغم مما قد يبدو من تناقضهم وتباين آرائهم في النظر إلى الأشياء والمواقف الجديدة ؛ فهم لا يختلفون حتى يُجمِعُوا ، ولا تتباين آراؤهم حتى تتحد في الغاية ، وتسلك مجراها المعلوم . وهم حين يختلفون وحين يجتمعون لا يفكرون في اتجاهات هذه الأحاسيس التي تتجاوب بها وجداناتهم ، ولا يفكرون في العوامل الكثيرة التي تتبع عنها هذه الأحاسيس المختلفة ، ولكن وحدة الشعور التي تميز اتجاهاتهم جميعاً والتي تتسم بها أهدافهم ترينا مدى ما في هذه الأحاسيس من وحدة وتجانس ، وترينا مدى إجماعهم على غرض واحد وإقدامهم على فكرة واحدة . وتبدو هذه الظاهرة من وحدة الشعور والتجاوب النفسى أقوى ما تكون حين يتجه المصريون جميعاً إلى عمل معين ، أو حين تلم بهم عادية من العواذى تهدد وجودهم أو قوتيتهم أو بعض تقاليدهم وأثورتهم .

وهذه الظاهرة من وحدة الشعور هي التي تحميم من الانهيار الذي يصيب الأمم حين تهرم وتشيوخ ، فتجدد من شبابهم وتبعثهم أمة قنية قوية كأشد ما تكون الأمم حيوية ونماء ، وكان عواذى الزمن لم تكن أصابها بالأسس وهدت من كيائها في الماضي ؛ ولقد يخطئ الإنسان حين يشاهد علامات هذا البعث الخديدي ، فيظنه خلقاً جديداً لا يمت إلى الماضي بصلة ولا يتصل به بنسب ، ولكن هذه الجلود العميقة من وحدة الشعور التي تربط المصريين جميعاً بعضهم ببعض كما تربط ماضيهم

فإذا كانت الحياة في مصر قد انفردت بطابع خاص فرضته عوامل محددة ثابتة فإن الشخصية المصرية قد استمدت أصالتها من أصالة الحياة في مصر ، وطبعتها تلك العوامل المحددة الثابتة بطابعها الفذ القريد .

وأبرز ما تتسم به الشخصية المصرية سمتان : أولاهما وحدة الشعور ، والأخرى الأصالة الدينية ، وما من سمّة من هاتين السمتين إلا تتصل بعامل من تلك العوامل التي فرضت نفسها على البيئة والتاريخ في مصر . فوحدة الشعور لا شك وليدة تلك العزلة التي ضربت أمصارها على الوادى لأحقاب طوال ، كما هي وليدة هذا التشابه والاتساق الذي يسير عليه النهر في جريه وفيضانه ، وتلك الصورة المتكررة للأرض في زرعها وحصادها .

والأصالة الدينية وليدة الاستقراء والتأمل لطبيعة الوادى : فالشمس والقمر يجريان بقدر ، بصوران في جريانهما الدائب قصة الأزل - الموت والحياة والخلود - والسماء الصافية بنجومها المتنورة تبعث على التفكير في وحدة الكون واستجلاد أسرارها ، والأرض حين تثلق الحب فتنبت زرعاً أخضر ينمو حتى يحين حصاده ، فيحكى قصة الحياة في بعضها وفي فنائها ؛ فلا غرو أن كان المعبد والمقبرة صنوى الحياة وسمى الخلود في مصر ، وأن كان « كتاب الموتى » أروع ما خلقت المصريون من روائع الفكر الأدبي .

فن وحدة الشعور تتبع كل مقومات الحياة في النفس المصرية ، وفيها تتفاعل كل ماثورات المصريين وتقاليدهم . ومن عنى الأصالة الدينية تبرز قواعد السلوك والأخلاق عند المصريين ، ومكترج مقومات شخصيتهم بكل معنى من معانيها .

فإذا ذهبنا عبر التاريخ منذ أن درجت الحياة على ظهر هذا الوادى إلى وقتنا هذا لا نجد أشد أثراً من هذين السمتين في تكوين الشخصية المصرية وإبراز ملامحها ،

وهذا العمل في ذاته ضرب من ضروب البطولة الباهرة ؛ فإن أقصى ما يواجهه الإنسان أن يتكيف هو بيئة جديدة لاتصلها ببيئته الأولى أصرة من شبه أو تقارب . وليست القسوة في هذا التكيف أنه تكيف اجتماعي ينزل فيه الإنسان على حكم مآثورات وتقاليد جديدة عليه ؛ فهذا أيسر أنواع التعبير والتكيف ؛ ولكن القسوة فيه أن الإنسان يواجه ظروفاً بيئية مختلفة تماماً عن ظروف بيئته الأولى ، لا من حيث اختلاف « الطقس والمناخ » ، ولكن من حيث القدرة على توافر مطالب العيش ، وتذليل البيئة الجديدة وترويضها لتلبي بمطالب عيشه وحياته .

ولا ريب أن هذا العمل كان عملاً جماعياً ؛ فليس في قدرة أى فرد مهما أوتى من بطولة وإقدام أن يخوض بمفرده معركة ضد الطبيعة ، وأكثر من ذلك أن هذا العمل الجماعي كان يدغمه شعور مشترك وتنظيم دقيق لرحلة الجماعة بقيادة باهرة لتوجيه جهود الفرد لخير الجماعة .

وظل هذا الشعور المشترك الذى أصبح فيها بعد سمة من سمات العقل المصرى يقود القوم في بناء معالم حضارتهم العظيمة ؛ فالحضارة المصرية حضارة أبدعتها الجماعة ، وليست من عمل الفرد حتى لو نسبت إلى أولئك القراعة العظام ؛ فنحن لا نسمع عن مبدعى تلك الحضارة وبناتها ما نسمع عن مبدعى الحضارة اليونانية وبناتها ؛ إذ ليس في مصر سقراط ولا أفلاطون ولا أرسطوفان ، ولكن فيها أهرام عظيمة ما زالت إعجازاً في فن العمارة وجبروت الإنسان ، وفيها المعابد والمقابر والنقوش ، وفيها التخطيط ، وفيها ترويض النهر ، ومدنية المجتمع الزراعى الرفيعة فيها من عمل الجماعة أكثر مما فيها من عمل الفرد .

وقد تقول : إن وحدة الشعور هي طابع الفكر الجماعي ؛ أما الشعور الفرد فهو طابع الاستقلال الفكرى ؛ وبهذا كانت الحضارة المصرية حضارة المصريين ، حضارة الجماعة ؛ أما الحضارة اليونانية فهي حضارة سقراط

بمحاضرم هي التي حفزت بعثهم ، وأيقظتهم من سباتهم ؛ فإذا هم يهيرون العالم بالبعث الجديد .

وتقوم أحداث التاريخ شاهداً قوياً على وحدة الشعور هذه بين المصريين ؛ فإن أعمالهم وحوازمهم النفسية لا تسبقها المقدمات تنبئ الرأى العام إلى قبول فكرة بعثها ؛ إذ أنهم يدركون بإحساسهم ووجدانهم ما يدركه « الغير » بعقله وتفكيره ؛ فلقد مرت بالعقلية المصرية كل التجارب التي مرت بالعقل البشرى منذ نشوئه ، ورست في قرارها وفي أعماقها كل طبائع البشرية منذ نشأتها ، فلم تعد تحتاج في فهمها أو إدراكها إلى كثير من العناء أو الجهد العقل مما تحتاج إليه الشعوب الحديثة الناشئة التي لا تجد في دوافع النفس الخفية وإلهامها الغامر ما يغنيها عن دلالات المنطق وهدى العقل .

ولقد قلنا : إن وحدة الشعور التي تربط المصريين بعضهم إلى بعض كما تربط حاضرم بماضيم هي ولادة البيئة ؛ فالنهر بفيضه الزاخر الذى يكتسح القرى والسدود ، ويفر الأرض والزروع — يدعو القوم إلى السهر عليه وحماية أنفسهم وأرضهم من طغيانه ، تدفعهم روح الجماعة بكل ما فيها من حوافز الحرس على الحياة والشعور الواحد بما يتعرضون له من خطر ما لم يروضوا النهر على هواهم ولتفتتهم .

ولا ريب أن هذا العمل المشترك من جانب المصريين جميعاً لترويض النهر كان أول ما رسب في نفوس القوم من وحدة الحافز ووحدة العمل ووحدة الغرض ، وقد سبق هذا العمل المشترك بوقت طويل اجتماع القوم على ترويض الطبيعة القاسية حين أخذ الخفاف يحتاج مواطنهم الأولى في الصحراء بعد نهاية العصر المطير ، فيهجرونها إلى حفافى الوادى ، يحجزهم الحرس الغريزى على الحياة ، وتدفعهم روح المغامرة والبطولة والإقدام إلى تحدى قسوة الطبيعة وترويض هذه البيئة الجديدة في مستنقعات النهر ؛ ويظفرون من جوتهم الأولى في الوادى بموامة البيئة لمطالب حياتهم .

وأفلاطون وأرسطو وأرسطوفان ، حضارة القرد في نيوفه  
وتفوقه ، حضارة التحرر الفكرى في نمائه وازدهاره .

هذه السمة من وحدة الشعور لدى المصريين هي  
التي قومت شخصيتهم ؛ فالشخصية إذ تتكون - كما يقول  
علماء النفس - تتكون من وحي القرد : وحي ذاته وحي  
بيئته ؛ وكان التفكير الغالب على المصريين كما قلنا هو  
التفكير المشترك والشعور الواحد ؛ فلا غرو أن كانت  
وحدة الشعور أول مقومات شخصيتهم ومنها الأولى .

وقد نمت وحدة الشعور هذه لدى المصريين بمرور  
الزمن ، وكلما تقدم عليها العهد أصبحت أكثر أصالة  
وعمقا ، وقرى من جذورها في النفس المصرية تلك العزلة  
التي ضربت أطنابها على الوادى لأحقاب طولال ؛ فقد سلم  
المصريون من غارات الشعوب المجاورة . فلم تتعرض بلادهم  
لما تعرضت له البلدان المجاورة في الملل الخصب من  
غارات البدو أو الرعاة الذين يدفعهم القحط وتحملهم  
الجاعة على اجتياح المراتع المزهرة الخصبة ؛ لذلك لم تعم  
حضارات الملل الخصب ما عمرت الحضارة المصرية  
القديمة ، ولم تعد لهذه الحضارات سمة البقاء والاستمرار التي  
أصبحت سمة الحضارة المصرية القديمة ، بل سمة الوجود  
المصرى في اتصال ماضيه بحاضره .

وحين قدر لجماعة من الرعاة في عهد الدولة الوسطى  
أن يبتاعوا «دلتا» النيل ويمدوا سلطانهم إلى أقرب صعيده  
لم يتأثر بهم المصريون قدر ما تأثروا بهم بالمصريين ، وحين  
ارتحلوا لم يخلقوا وراءهم أثرا يذكر ، وصان المصريون  
عبادتهم وتقاليدهم وأثوراتهم من أن تتأثر بهؤلاء الأعراب ،  
ولم يأخذ المصريون عنهم إلا بعض «تكتيكات» الحروب  
وآلات القتال كالعربة والجواد ، ثم انصفوا ورامهم  
مطاردين إلى فلسطين ، فكان هذا بداية عهد الإمبراطورية  
حيث أخذ المصريون يتصلون بأقوام جدد وحضارات  
جديدة ، ولكنهم اتصلوا بها غزاة فاتحين ، لم الإمارة والحكم ،  
ولخصارتهم الغلب والتفوق .

وبالرغم من اتصال المصريين بالشعوب المجاورة  
اتصال سيادة وحكم في عهد الإمبراطورية فإن هذا  
الاتصال لم يترك أثرا بعيدة المدى في عادات المصريين  
وتقاليدهم وعبادتهم ، ولم تلق المحاولة التي قام بها أختانون  
في نشر دين جديد يمت إلى أصول آسيوية نجاحا ، وانتهى  
أمرها بالفشل اللرب .

ولو لم يكن هذا الشعور المشترك الذي يطبع شخصية  
المصريين بطابعه القاهر الغلاب في مواجهة الأحداث  
والنوازع الطارئة - لكان من الممكن أن يلقى دين أختانون  
الجديد نوعا من الذبوع بين فريق من المصريين ؛  
فالمصريون لا يقبلون على شيء ما لم يمتد الإيمان به من  
الفرد إلى الجماعة ؛ لهذا كان إقبال المصريين على اعتناق  
المسيحية ثم الإسلام إقبالا جماعيا عاما .

ولذا كانت التقاليد والمأثورات أكثر أصالة في مصر  
منها في أى بلد آخر من بلدان العالم ، وليس القدم وليست  
العزلة وحدهما هما اللذين صانا على المصريين تقاليدهم  
ومأثوراتهم ؛ ولكنها وحدة الشعور التي تجمعهم وتربط  
بينهم كما تربط ماضيهم بحاضرم .

ولعل صفة البقاء والاستمرار التي عرفها المؤرخون  
عن تطور التاريخ في مصر والتي نسبها المؤرخ  
« توينبي » إلى اقترانها بعملية التغيير والتجديد هي في  
الحقيقة أكثر اقترانا بوحدة الشعور منها بعملية التغيير ؛  
فوحدة الشعور أدعى إلى اتصال الماضي بالحاضر ؛ ومن  
ثم غمى أدعى إلى البقاء والاستمرار ؛ فالتغيير والتجديد  
طابع الوجود كله منذ كان الوجود ؛ يستوى في هذا ما باد  
وما هو موجود وما هو آت ، وإذا كان دارون قد أخضع  
تطور الحياة لعملية تغيير مستمر لا يتأتى بدونها ارتقاء  
الأنواع فإن ذلك لم يحل إطلاقا دون فناء أنواع يعينها لم  
تستطع أن تجارى سنة التغيير الذى واجهها خلال حقبة  
تغيرت فيها الحياة تماماً بالنسبة لها . وربما لا تتفق سنن  
التطور البيولوجى للأنواع وسنن التطور الاجتماعى للأمم ،

ينظر إلى التاريخ من خلال أحداثه الثابتة الملموسة ،  
ويجب ألا يقرب في أغوار النفس البشرية قدر ما يقف  
عند الحقائق المجردة الثابتة لا يحدد عنها ولا يتحرج ، بل  
إنه أدعى إلى إنكار ما لم يجمع عليه الرواة ، وتثبت  
المعلومات والوثائق .

ومن ينكر تلك الصلات النفسية التي تربط مصر  
القديمة بمصر الحديثة كما يقول « الدكتور هيكل » -  
لا يبدو ظاهر الحقيقة ، « فإن الحقيقة العميقة التي تشعر  
بها أنت وببناها العلم هي أن بينك وبين أجدادك اتصالاً  
وثيقاً لا سبيل إلى إنكاره ، وإن جهله الناس وإن جهله  
أنت : فهذا الدم الذي كان يجري في عروقهم يجري في  
عروقك ، وهذه الانفعالات النفسانية التي كانت  
تدفعهم في حياتهم هي التي تدفعك في حياتك ، وأنت  
محكوم عليك طائماً أو كارهها أن تخضع بحكم قانون  
الرواية لما أورثك إياه » .

ثم يبرهن الدكتور هيكل على ذلك فيقول :  
« فإذا ذكرت كذلك أن الوسط الطبيعي لم يتغير في  
وادي النيل منذ آلاف السنين ، وأن هذا الوسط الطبيعي  
هو الذي يصقل اللغات والعقائد والنفوس . وأن الذين  
أغاروا على مصر ثم استوطنوها أجيالاً فقتلوا كل صفات  
أجناسهم القديمة ، وخضعوا لحكم الوسط الطبيعي ،  
وأصبحوا كأغما آبائهم وأجدادهم في مصر منذ عهد  
الفرعانية - إذا ذكرت هذا - أيقنت إذن أن بين مصر  
الحديثة ومصر القديمة اتصالاً نفسياً وثيقاً ، وأنه من  
الواجب على المصريين أن يبحثوا عن مواضع هذا الاتصال .  
وإن خير ميادين البحث العلمي هي الأدب وكتبه والعقائد  
وطقوس العبادة » .

هذه الصلات النفسية التي تربط حاضر الشعوب  
بماضيها ليست إلا شعوراً جماعياً ، وما لم تكن وحدة  
الشعور النفسى قوية في شعب من الشعوب أو أمة من  
الأمم فما من رباط اجتماعي آخر يقوم مقامها ، وهذه

ولكن هناك من الجماعات الإنسانية ما واجهت ظروفاً  
اجتماعية قاسية لم تنع لها أسباب التقدم والارتقاء ، فبادت  
وعفا ذكرها ، فالتغير الذي ألم بها كان سبباً من أسباب  
انهيارها وفنائها ، بل لعله السبب الأول .

فالتغير إذن ليس حدثاً في تطور الأمم والجماعات ،  
وليس سبباً من أسباب البقاء والاستمرار ، ولكن إذا قدر  
لجماعة من الجماعات أن توفق بين عملية الاستمرار وعملية  
التغير فإن ذلك لا يتأتى ما لم تدفعها قوى لا شعورية  
تتفاعل هي وعمليتها الاستمرار والتغير ، وهذه القوى  
اللاشعورية هي التي تبدو مظاهرها فيناسيه وحدة الشعور .  
وهذه العملية اللاشعورية هي التي ينسب إليها الأستاذ  
« سبروت » كل مظاهر التقدم الإنساني ، ويصفها  
« سبروت » بأنها تسلك طريقها مستقلة عن تفكير الناس  
وشعورهم وإن تأثرت به .

ويفسر لنا ذلك قول الفيلسوف « ديلان » : « في مصر في  
شيخوتها هي مصر في طفولتها حتى لكأن حضارتها قد  
ولدت مكتملة الغاء ، كما يفسر لنا قول الأستاذ « شفيق  
غريال » : « القلاح المصري يبدو في عيشته كما كان  
يعيش أجداده في عصر الأهرام » و « أسس الرخاء  
والحكومة الصالحة واحدة في الماضي وفي الحاضر » وإن  
كان الأستاذ « غريال » يرجع تلك الظاهرة إلى سكوت  
الشرق وحرمة الغرب .

ولعل استقراء « جوستاف لوبون » للحضارة المصرية  
أصدق استقراء لحقيقة القوى الواقعة في المجتمع المصري ،  
فإنه إذ يرى مصر الفرعونية حية في مصر العربية باقية في  
مصرنا الحاضرة يصدق حسه بعنق العوامل النفسية التي  
لعبت دورها على مسرح التاريخ المصري . وقد يغلب حس  
الفيلسوف الاجتماعي حس المؤرخ ذي النظرة التجريدية  
لظواهر التاريخ : فالفيلسوف الاجتماعي لا ينكر تلك  
الصلات النفسية التي تربط الشعوب بماضيها كما  
تربطها بتقاليدها ومآثراتها القديمة ، أما المؤرخ فإنه

كتابة على البردى عثر عليه حتى الآن ، ولو كان في ظاهره خاصاً بالتاريخ أو الطب أو الاجتماع - وضع في الأصل لقصد ديني أوله مساس بالدين .

وما من مظهر من مظاهر الحضارة المصرية إلا وهو متأثر بالدين ، فأرق ما وصل إليه المصريون من فنون العمارة كان لغرض ديني : فالبناء والنقش والتصوير والنحت كانت تدور جميعاً حول عقيدة البعث والخلود ، وعملية التحنيط - وهي عملية معقدة تمر بعدة أدوار من مراس الجسد تستمر كما يقال أربعين يوماً حتى يستوى الجسد في لقائه - كانت حرزاً من عوادي الليل لضمان البعث والنشور . وزيادة في التحرز كانت تنحت التماثيل للموتى ليحل فيها القرين ( الكا ) إذا ما ضل طريقه إلى الجسد أو حل بالجسد عارضاً ما أو تلف مقصود . وهذه الأناشيد الدينية التي تحمل الذروة من آدابهم ، والتي حفلت بها مقابرهم ، ما كان متقوساً منها على جدران أهرام الأسرة الخامسة والسادسة وغرقت بتمتد الأهرام أو على جدران أرواسهم أو مخطوطة على صفحات البردى داخل توابيتهم ، والتي تكون في مجموعها فصول « كتاب الموتى » - قد وضعت جميعاً لأغراض دينية ، فهي عون الميت في آخرته حين يقف للحساب أمام « أوزير » في عبوره لرحلة الخلود .

فالشعور الديني إذن كان أعظم مقوم لشخصية المصريين ، وهو خير تفسير لإقبال المصريين على اعتناق الديانات الساوية : المسيحية ، ثم الإسلام ، ففكرة الوحدانية التي تقوم عليها ديانات السماء كانت كما يقول الأستاذ « روبرت » لب الديانة الفرعونية . ولم تكن فكرة البعث والنشور في الديانات الساوية غريبة على العقيدة الفرعونية ؛ لذلك كان التحول من الدين القديم إلى الدين الجديد سهلاً ميسوراً ، بل إن اعتناق المصريين للمسيحية لم يخل من مزج المسيحية - كما يقول هارناسك - ببقايا معتقداتهم القديمة ؛ ولعل القدرة على هذا المزج هي التي أتاحت للمسيحية انتشاراً واسعاً بين المصريين ؛ فإن هذه

الظاهرة البارزة من وحدة الشعور لدى المصريين هي التي قامت شخصيتهم التاريخية ، وربطت حاضرم بماضيمهم وصنات تراثهم ومقدساتهم ، وأبقت على عقاليهم حتى لكأنما الفلاح المصري يعيش كما كان يعيش أجداده في عصر الأهرام كما يقول الأستاذ « غربال » بالرغم من أن الريف المصري - كما يقول هو الذي كان يتلقى موجات التنازحين الغرباء ، ولكنه كان كذلك المفترس الذي لا يشبع هؤلاء النازحين .

وإذا كان لوحدة الشعور من قوة في تكوين الشخصية المصرية فإن للأصالة الدينية في الشعب المصري من القوة والأثر في تكوين الشخصية المصرية ما لوحدة الشعور من أثر ؛ ذلك أن المصريين - كما يقول « هيرودوت » - « أكثر شعوب العالم تديناً » وللادين من القوة والعمق في نفوس المصريين ما تقوم آثارهم شاهداً عليه : فصر الفرعونية لا تراها في غير المقبرة والمعبد والأسطورة الدينية ، وصر الإسلامية لا تراها إلا من خلال المسجد والضريح ، وصر الحديثة تخرج بين الدين والاشتراكية مزجاً قوياً لا تتركه الاشتراكية الماركسية .

وأول ما تظلمه من ملامح الشخصية المصرية وضوح طابعها الديني ؛ فالمصريون - كما يقول هيرودوت - يخافون الخالق أكثر من أى شعب آخر ؛ لذلك كانت أعمالهم الدنيوية تنطوي على خشية الإله والأمل في ثوابه ، واتصلت قواعد الأخلاق والسلوك لديهم بتعاليم الدين ووصاياهم اتصالاً وثيقاً ؛ فالخير والشر والفضيلة والرييلة وصلة الفرد بالمجتمع وصلته بالأسرة تخضع جميعاً لتأموس الدين ، وكل ما وصل إلينا - كما يقول الدكتور سليم حسن - من النقوش والكتابات المصرية القديمة يكاد يكون في معظمه دينياً أوله علاقة بالشعائر الدينية ؛ ولا غرابة في ذلك - كما يقول - إذ أن ما بقي لنا من تراث القوم قد عثر عليه في المقابر أو المعابد لغرض ديني ؛ ولذلك لا نكون مغالين إذا قرنا هنا أن كل نقش أو

الدين الجديد لا تختلف عما في ديانتهم من أقانيم ونواميس - هي الطبيعة المصرية بعينها التي أقبلت على اعتناق الإسلام ؛ إذ رأت فيه ديناً يتحدث عن العالم الآخر ، ويرسمه في صورة براءة جذابة من جنات وأعقاب وحور وولدان وحر لذة للشارين ، وهي الصورة التي تخيلوها للعالم الآخر حين حشدوا قبور موتاهم بمختلف ألوان النعيم ، حتى يجد الميت في العالم الآخر من النعيم ما يغنيه عن هذا العالم الفاني .

ولم يتخل المصريون عما درجوا عليه منذ أقدم العصور ، فما زالت الطقوس الجنائزية في مصر قريبة الشبه من الطقوس الجنائزية عند الفراعنة : فتشيع الجنائزة والنواح ولطم الخدود وتجليل الوجه والأطراف بزرقة النيلة والمبيت في المقابر واستمرار الحداد لأربعين يوماً وزيارة الموتى في مواسم معدودة كلها عادات مصرية قديمة ، بل إن تلقين الموتى عند المصريين يذكروا بكتاب الموتى ووصاياه ، وتلك الحفنة من التراب يضعها للحداد في عين الميت هي ما كان يشمه المختطون من قطع الحجر البركاني في عين الموتى .

اعتنق المصريون المسيحية ثم الإسلام ، واحتفظوا بغير قليل من تقاليدهم القديمة ، وبقيت مصر الفرعونية - كما يقول جوستاف لوبون - حية في مصر المسيحية ومصر الإسلامية .

اعتنق المصريون المسيحية ثم الإسلام ، فلم تتعرض هاتان الديانتان لقموات وجودهم ، ولا لتلك الرواسب الكامنة في أعماقهم منذ القدم ، ولم يكن إنكارهم لليهودية وتبرمهم بها إلا لأن اليهودية نمت في رحاب أعدائهم المكسوس ، ولأن اليهود كانوا يمثلون في نظر المصريين شعباً دخيلاً .

لهذا طبع التدين حياة المصريين بطابع غلاب غلب على تقاليدهم وعاداتهم ومأثوراتهم ، وطبع شخصيتهم بطابع فذ فريد ، فبقيت الشخصية المصرية خالدة على الزمن لا يحس التطور من فطرتها وعواطفها قدر ما يحس

الديانة الجديدة لم تسلم من الخضوع للناموس الذي تخضع له جميع الملل والعقائد النازحة إلى مصر لتكتسب اللون الذي يرضاه المصريون .

ويمكننا أن نقول : إن المسيحية لم تحدث انقلاباً كبيراً في الطقوس الدينية للمصريين ، فعامل الثورة الذي يصاحب الانقلابات الفكرية لم يصحب ظهور المسيحية وانتشارها ؛ إذ لم ير الناس في المسيحية شيئاً غير مألوف لديهم سوى اختلاف الأسماء لمسميات واحدة : فحلت العلاء محل إيزيس ، وحل الثالوث المقدس في المسيحية وهو « الأب والابن والروح القدس » محل الثالوث المعروف في الإسكندرية باسم سيرايس وإيزيس وهربوكراتيس ، وعند بقية المصريين الذين لم يتأثروا بالعقيدة البطلمية باسم « أوزيريس وإيزيس وحورس » . وقساوسة المسيحية لا يختلفون في لباسهم عن كهان إيزيس ؛ فقد كانوا يرتدون الجبة البيضاء التي يرتديها كهان إيزيس ، وقسوس المسيحيين الأشجار وهي عادة مصرية قديمة فقالوا : إن الليخ هو شجرة يسوع المقدسة ؛ وظل قساوسة المسيحية يجزون الشعر من وسط الرأس كما كان يفعل كهنة قدماء المصريين ، بل إن الصليب قد اختلط في أذهان الشعب بالعنخ المصرى والعنخ هو رمز الحياة عند قدماء المصريين كانوا يرسمونه في قبر الميت . ولم يجد المصريون تغييراً كبيراً في الصورة التي تصوروها للعالم الآخر ؛ فإن بوابة العالم السفلى كما يتصورها المسيحيون هي تلك البوابة النارية للعالم السفلى عند قدماء المصريين ، وبقيت العادات المصرية في المسيحية كما هي ؛ فاستمر المسيحيون يحتفظون بموتاهم ، وكانوا يوقدون الشموع بمقابرهم المظلمة ، فصاروا يوقدون في جميع الكنائس مظلمة أو منيرة ، وكان لهم عيد الشموع ، فأصبح عيد الشعانين .

وهذه الطبيعة المصرية المتصوفة المؤمنة بالبعث والعالم الآخر والتي اعتنقت المسيحية ؛ إذ كانت قواعد هذا



عامل القرابة بين العنصرين لا نستطيع أن نهمل عامل البيئة وتأثيرها ، فلا جدال في أن البيئة المصرية قد تمثلت أمواج المعجزات العربية النازحة إليها ، وأن الريف المصرى- كما يقول شفيق غريال - « كان المفترس النهم الذى لا يشبع لكل غريب » ، فإن غلبة البيئة تقضى في النهاية على أصالة الجنس وقوة الوراثة فيما يتصل بفرائز الشعوب وعواطفها ، فالوراثة تحفظ للإنسان تكوينه البيولوجى ما لم يغتلف بدماء غريبة ، ولكن البيئة هى التى توجه غرائزه وانفعالاته وعواطفه لتستوى من خلالها شخصيته النامية المستقلة .

وقد خضعت البيئة المصرية لعوامل محددة هى التى جمعت المصريين في نطاق متسق من وحدة الشعور ، وطبعهم بتلك الأصالة الدينية التى غلبت على مآثوراتهم طوال أزمنة تاريخهم ، وقومت شخصيتهم في هذين الإطارين العالين من وحدة الشعور والأصالة الدينية .

من عقلها ، فالعقل يخضع لعملية دائبة من النمو ، ولكن العواطف القديمة المتأصلة في النفس البشرية تبقى حفيظة على أصولها ما لم يجتحمها تغير الوسط واختلاف البيئة ، وقد سلمت البيئة المصرية من عوامل التغير المفاجئ السريع ، وظل الوسط متجداً في صورته الدائمة المتكررة يُعْمَى بتجده كل كوامن العواطف المصرية المحافظة ، ويبقى بتكراره على كل مقومات الشخصية المصرية فتية قوية كأن لم تخترمها أجيال وأحقاب .

ولعل هذا هو السر فيها لاحظه جوستاف لوبون حين قال : إن مصر الفرعونية تعيش في مصر الإسلامية العربية . فقد حافظت مصر الإسلامية على تراثها الفرعونى ، فبقيت العادات والتقاليد والمآثورات لم تتغير وإن تغيرت في مظهرها ، فإن هذا التغير لم يتناول جوهرها وأصولها كما تقدم . وليس غريباً أن تكون مصر الإسلامية خلاصة المزج بين العنصرين الفرعونى والعربى ، فإننا إذا أهملنا



# فارسيلادامس

## بحاش الحبشة

بقلم الدكتور مراد كامل

الدولة الرومانية الشرقية ، ولذا كان البحر الأحمر بينهما بحيرة حبشية رومانية .

ولقد كان ظهور الإسلام ضربة قوية لكل من الدولة الرومانية الشرقية والحبشة ، فقد خرجت من يد الأولى الشام وفلسطين ومصر ، فحرمت أن تطل على البحر الأحمر ، وبذلك حرمت الحبشة هذا الحليف القوي الذي كان يمدّها وقت الحاجة بالمعونة الحربية والثقافية والدينية ، وكلّك حرمت الحبشة عميلاً غنياً هو الدولة الفارسية ، ولم تستطع الدولة الإسلامية الناشئة المحدودة المطالب أن تتوصّل أخيراً .

فلا غرابة إذن إذا بدأ الضعف يدب في الحبشة عقب ظهور الإسلام بقليل ، وأخذت سلطة الملوك في الانكماش وخاصة عن الأجزاء البعيدة كالشريط الساحلي الذي كان يطل على البحر الأحمر ، وأخذت ترثه منها طوائف من العرب المسلمين المهاجرين إليها ، الفارين من سلطة الخلفاء الأمويين والعباسيين الذين جدوا في مطاردة أعدائهم وإزعاجهم على الهجرة إلى حيث يكونون بعيدين عن أيديهم .

وعلى يد هؤلاء القادمين الجدد ومن اختلط بهم من الأحباش استعاد البحر الأحمر نشاطه القديم ، وازدهرت التجارة فيه مرة أخرى .

ولقد ظلت الحبشة مدة طويلة وهي لا تحاول ، أو لا تستطيع أن تخرج من هذه العزلة قائدة بأن تسد مطالب الشعب المحدودة بما تنتجه البلاد من منتجات محدودة .

كانت الحبشة منذ أقدم الأزمنة سوقاً تجارية هامة ، فقد كانت مورداً لا ينضب لعدد كبير من الرقيق الذي كان مطلباً من أهم مطالب الدول القوية القديمة ، كما كانت غنية بالأخشاب والتوابل وصن الفيل والجلود ، ولذا ظلت الحبشة مقصداً لكثير من تجار الأمم القديمة ، فازدهرت موانئها التي كانت على البحر الأحمر ، وحمل التجار العرب متوجّعاتها إلى طرابلس .

ولقد كانت مكة ويثرب مركزين هامين من مراكز التجارة وهما في الطريق الذي يؤدي إلى الدولة الرومانية الشرقية ، كما كانت اليمن وحضرموت تؤدبان إلى الدولة الفارسية ، وفي سبيل تأمين هذه التجارة والطرق التي تسلكها غزت الحبشة بلاد اليمن قبل الإسلام ، وبسطت عليها سلطتها . وإذا كان أضطهاد ذي نواس لنصارى نجران وطلب هؤلاء المسيحيين النجدة من إمبراطور الدولة الرومانية الشرقية ، ثم من ملك الحبشة — هو السبب الظاهر لغزو الحبشة لهذه البلاد ، فقد يكون السببان — الدين وهو نجدة المسيحيين ، والاقتصادي وهو الرغبة في حماية الطرق التجارية — قد سارا جنباً إلى جنب في قيام الحملة ونجاحها .

ولقد أدى وقوع الحبشة على البحر الأحمر ، ووجود الدولة الرومانية الشرقية في فلسطين ومصر ، وكذلك اعتناق كل من الدولتين للديانة المسيحية وللمذهب الشرقى — إلى ارتباطهما معاً برباط من المودة الوثيقة ، حتى إن غزو الحبشة لجنوى شبه الجزيرة لم تم إلا بالمساعدة البحرية من

ولكن ، إذا كان قد كتب الفشل على هذه المحاولة فقد حاولها مرة أخرى ابنه « يجأصيون » الذي حكم من سنة ( ١٢٨٥ - ١٢٩٤ م ) عند ما كتب إلى السلطان قلاوون يحدد الطلب في تعيين مطران مصري ، بل إنه يخطر خطوة إيجابية أكثر من أبيه ، ويتقدم لإيجاد علاقات مستمرة مع مصر غير الصلات التقليدية .

وسار على السياسة نفسها جميع الأباطرة الذين توالوا على العرش الحبشي بعد ذلك ؛ إذ أدركو جميعاً أن حياة الحبشة تتوقف على إيجاد صلات مستمرة إيجابية مع الخارج . ففي سنة ٨٧٨٥ ، ١٣٨٣ م عند ما غزا الإمبراطور داود الذي ملك من سنة ( ١٣٨٢ - ١٤١١ م ) ( ٦٨٤ - ٨١٤ هـ ) أسوان ، وأرسل إليه السلطان برقوق على يد البطريرك يطلب إليه الانسحاب - لم يتردد في إجابة الطلب رغبة في تجنب كل ما يؤدي إلى الإساءة إلى هذه العلاقات التي عمل هو وآباؤه من قبله على إحيائها وتقويتها في كل فرصة مناسبة .

وفي سنة ٨٤٦ هـ ، ١٤٤٢ م أرسل الإمبراطور « زره » يعقوب « الذي حكم من سنة ( ١٤٣٠ - ١٤٦٥ م ) إلى السلطان برقوق - الأب أندراوس الأنطوني ومعه عشرون جملاً محملة بالهدايا ، ومعها خطاب يطلب فيه تجديد ما كان بين مصر والحبشة من صلات حسنة .

ولم تكن هذه المحاولة هي الوحيدة لهذا الإمبراطور للاتصال بالخارج ، بل أرسل بعثة دينية برئاسة الشماس بطرس إلى مجمع فلورنسا الديني سنة ٨٣٥ هـ ، ١٤٣١ م ، وهناك شرح الوفد للمجتمعين أن عقيدتهم الأرثوذكسية والعقيدة الكاثوليكية متفقتان ، وقد خلدت هذه الوفاة في صورة ما زالت محفوظة في الفاتيكان ، وهي الدليل الوحيد الباقي على أن هذه البعثة قد أرسلت فعلاً .

وبينما كانت هذه المحاولات تبذل في الحبشة للاتصال بالخارج كانت هناك محاولات أخرى تبذل من الخارج للاتصال بالحبشة : فلم يكد الأمير هنري الملاح يعين حاكماً على مدينة سبته على الساحل الشمالي لإفريقية

وبالرغم من هذه الحال السيئة ظلت هناك علاقة واحدة مستمرة لا يعنوها الانقطاع ، وهي علاقتها بمصر بالرغم مما كان يصيبها في بعض الأحيان من ضعف .

فقد كانت الحبشة تتبع مصر دينياً منذ أن دخلتها المسيحية في القرن الرابع الميلادي ؛ فبطريرك الأقباط هو الذي يرسل إلى الحبشة مطراناً الذي هو رأس كنيسها ورئيس هيئاتها الدينية كلها ، وهو الذي يتوج الإمبراطور وهو الذي يعين القسس المنتشرين في جميع أنحاء البلاد والقرى . وهؤلاء هم الذين يعمدون أولادهم ، ويعقدون زواجهم ، ويصلون على موتاهم ، ويقفونهم في الحلال والحرام من حياتهم المدنية .

ولكن الاضطراب كثيراً ما كان يعنوا هذه العلاقات ، فقد يحدث أن يغلو منصب المطران لمدة كبيرة لصعوبة المواصلات بين البلدين أو لغير هذا من الأسباب . ولقد حاول الإمبراطور « يوكو نو أملاك » أول ملوك الأسرة السلطانية من سنة ( ١٢٧٠ - ١٢٨٥ م ) إصلاح هذه الحال ، فبعث إلى مصر في طلب مطران مصري يشرف على الحال الدينية ، ويعيد الاطمئنان إلى حياة الأهالي ، كما حاول أن يعيد إلى الأباطرة بعض سلطتهم التي كان قد تقاسمها الأمراء والملوك المحليون ، وأن يعيد سلطة الإمبراطور إلى الأجزاء الساحلية التي تطل بها الحبشة على العالم الخارجي ، فأقام على الولايات الإسلامية التي تكونت في شرق الحبشة من المسامين المهاجرين ومن الأقباش الذين اعتنقوا الإسلام حكاماً مسلمين خاضعين له يكونون حلقة اتصال بينه وبين الأهالي .

ولم يقف عند هذا الحد ، بل سرعان ما تبين أن مستقبل الحبشة يتوقف على العودة إلى السياسة القديمة ، وهي سياسة الاتصال بالخارج ، فبدأ بالاتصال الروحي التقليدي الذي كان يربط الحبشة بمصر ؛ إذ أرسل إلى السلطان بيبرس البندقداري الذي ملك من سنة ( ١٢٦٠ - ١٢٧٧ م ) ( ٦٥٩ - ٦٧٦ هـ ) يطلب منه أن يأذن للبطريرك المصري في تعيين مطران للحبشة .

١٥١٧م - هذه المرحلة النهائية في سبيل السيادة البحرية التركية ؛ فقد جعلهم ذلك يستولون على البقية الباقية من الأسواق التي كانت مفتوحة أمام البنادقة ، فصاروا القوة الوحيدة في البحر الأبيض المتوسط ، كما أطلقوا على البحر الأحمر الذي أصبح بين فكي الكماشة التركية ؛ فكان من الطبيعي أن تكون منطقة البحر الأحمر - حيث الحبشة - موضع الصراع بين هاتين القوتين الناشئتين ، تبني كل منهما السيطرة على الأخرى والآنفراد بالمراكز التجارية فيها ، ومن ثم احتكار التجارة الهندية ذات المورد القياض .

فاستيلاء الأتراك على ساحل البحر الأحمر يجعلهم المهيمنين الوحيدين على جميع المراكز التجارية في أغلب أجزاء طريق التجارة ، كما يسهل عليهم قطع طريق التجارة على البرتغاليين وطردهم ؛ ومن ثم احتكار التجارة الهندية .

في أقل من ستة بعد فتح مصر اجتاحت منان باشا جزيرة العرب ، واحتل جميع ساحل البحر الأحمر الشرقي . ثم أعقب ذلك الاستيلاء على سواكن على الساحل الغربي ، وأقام بها حامية وجمركا . كما استولى الترك على زيلع أيضاً ، وأقاموا بها كاتلك جمركا وأسطولاً مكوناً من قطع صغيرة سريعة لمهاجمة سفن التجار .

ومن هذا الخبز تطلّعوا إلى الحبشة ، وودوا السيطرة عليها كذلك ، فقبل إليهم أنهم إذا استطاعوا أن يقيموا دولة في الحبشة تسيطر على طريق التجارة الهندية الأحمر فقد كملت سيادتهم على طريق التجارة الهندية كله ، وأمكنهم أن يبقضوا بيدهم على السيادة التجارية في العالم أجمع ، فاتصلوا بمسلمي الولايات الشرقية في الحبشة ، ووحدت العقيدة الدينية بينهما ، فوجدت فيهم الإمام أحمد بن إبراهيم أمير هرر ، ورأت فيه القوة المحركة التي تستطيع أن تدفع بها في هذا السبيل ، فدفعت إليه بالمال والرجال والخبرة وبخاصة المدافع والبنادق ، كما اتخذت من تدينه وتقواه وسيلة لإظهاره أمام مسلمي

حتى سمع من أفواه التجار الذين يفدون إلى مدينته أن هناك مملكة مسيحية سوداء يحكمها ملك مسيحي أسود تكمن وراء الصحراء الكبرى ، فخطرت له فكرة الاتصال بهذه المملكة المسيحية السوداء ؛ ليؤسس معها علاقات دينية وتجارية تؤدي إلى القضاء على المسلمين في مصر الذين يضرّبون الضرائب القادحة ، ويقفون عقبة في سبيل استمرار سير التجارة الهندية ؛ وعلى هذا الأساس بدأت محاولات البرتغال لاكتشاف ساحل إفريقيا الغربي ، وهي المحاولات التي استمرت حتى أدت إلى اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح ، وإلى تأسيس الإمبراطورية البرتغالية في الهند .

ولقد كانت محاولات البرتغال لاكتشاف الطريق إلى الهند في القرن الخامس عشر الميلادي ثم تأسيس هذه الإمبراطورية البرتغالية فيها وراء البحار بدء مرحلة جديدة بالنسبة لتاريخ الحبشة وعلاقتها بالدول الأجنبية .

في هذا الوقت بالذات كان الأتراك العثمانيون قد استقروا في آسيا الصغرى ، وأخذوا يدفعون بجيشهم نحو الغرب للاستيلاء على ما يسمى الآن بالشرق الأدنى . وقد نجحوا في ذلك نجاحاً منقطع النظير ، ولم يلبث أسطولهم أن أخذ في التكون وفي مزاحمة الأسطول البندقي ؛ ليطرده من هذه الأجزاء ، ويستولى على مراكزه التجارية ؛ فلم يكدهم النصف الأول من القرن الخامس عشر حتى كانت سيادة الأسطول التركي على الركن الشمالي الشرقي للبحر الأبيض المتوسط كاملة . ولم يكدهم ينتهي هذا القرن حتى فتحوا العراق ، وأطلقوا على الخليج الفارسي ، وشهدوا صراع البرتغال في المياه الهندية ، ولم تكدهم النصف الأول من القرن السادس عشر حتى كانت سلطتهم على هذه الأنحاء تامة . وأسطولهم يمحّر هذه الأجزاء البعيدة ؛ ليشهد هزيمة الأسطول المصري أمام الأسطول البرتغالي في موقعة ديو سنة ١٥١٥ و ١٥٠٩م . وقد كان استيلاء السلطان سليم الذي حكم من سنة ١٥١٢ - ١٥٢٠م) على مصر في سنة ١٥١٢م

تلك الجهات قائلاً دينياً يجمع كلمة المسلمين .

ولم يكن البرتغال أقل من الأتراك إدراكاً لهذه الحقائق فبعد أن استقروا في الهند أخذوا في نشر نفوذهم وتوطيد إمبراطوريتهم ، فجدوا في البحث عن هذا المنافس ، ليحيطوه ويتسودوا البحار ، ويحتكروا التجارة الهندية ، فكانت الحبشة المسرح الذي التقت فيه هاتان القوتان المتنافستان للسيادة على الطرق التجارية والبحرية .

واتجهت سياسة الأتراك إلى معاونة الخارجين على الإمبراطورية ولا سيما الإمام أحمد بن إبراهيم الملقب « جرانبا الأشول » ، فتمكن من اكتساح الحبشة كلها ، واتجهت سياسة البرتغال إلى إمداد الإمبراطور بالجنود والعتاد ليستطيع القضاء على الثورة .

وتمر الأعوام وتستطيع قوات الخلف البرتغالي - الحبشي القضاء على الثورة ، وتعود تركيا إلى الاكتفاء بالإشراف على البحر الأحمر من سلسلة الموانئ التي تحتلها في سواكن ومصوع وزيلع وبربر .

ولكن عند ما عاد الإمبراطور « جلاودينوس » إلى قصره عام ٩٦٣ هـ و ١٥٥٥ م بعد انتصاره على القائد « نور » وجد في انتظاره بعثة من ملك البرتغال قد وصلت في أثناء غيابه برئاسة « رودريج » تحمل هدايا من الملك ، وكان ضمن أفراد البعثة مبران من الآباء اليسوعيين يحملان خطاباً من حاكم الهند ، وينحصر طلبهما في أن ينضم « جلاودينوس » إلى الكنيسة الرومية بعد أن يقطع علاقته بالكنيسة المصرية التي لا تستطيع حمايته .

ولكن تحول شعب بأسره من مذهب إلى آخر في لحظة واحدة أمر لا يسلم به عقل ، فأراد الكاثوليك أن يكونوا منطقيين مع أنفسهم ، فبدعوا بنشر عدة كتب باللغة الأمهرية شرحوا فيها مذهبهم وقارنوه بالمذهب الأرثوذكسي ، فشرع الأحياس وعلى رأسهم كهنتهم أنهم أمام هجوم منظم يري إلى النيل من كنيتهم وتحقيرها ،

فلم يكن يد من مقابلة هذا الهجوم بمثله ، فولوا وجوههم شطر الكنيسة المصرية ، لتدّهم بالكتب التي يستطيعون ترجمتها إلى اللغة الأمهرية لمقابلة هذا السيل الذي لا ينقطع من الكتب الكاثوليكية المترجمة ، ولم تتردد الكنيسة المصرية في أداء ما يحتمه عليها واجبها في مثل هذه الظروف فأمدتهم بما يطلبون .

ولقد أدى موقف الكاثوليك العدائي الصريح للأحياس بعامه ولرجال الدين الوطنيين بخاصة إلى تدمير الأحياس من هؤلاء الأجانب ولا سيما المبشرون تدمراً ظهر في كل نواحي حياتهم ، فنظروا إليهم وإلى البابا نظرة ملوها الحقد الذي لا يخلو من الخوف ، وأصبح نعت الحبشي بأنه كاثوليكي سباً يلقونها على من يكرهون من الأحياس أو الأجانب على السواء . ولقد تمكن هذا الشعور منهم ، ونوارفوه حيلة فحيلة ، حتى إذا ظهر الأجانب في الحبشة بكرة أيام الإمبراطور منليك الثاني في أواخر القرن الماضي قابلوهم بكل حذر وخوف ، ولم تنجح محاولات الكثيرين لترغيبهم في هذا الشعور منهم .

ولقد وجد البرتغاليون الكاثوليك في الإمبراطور « سوسنيوس » ( ملك سجد الثالث ) من سنة ( ١٠١٦ ) ، ( ١٠٤٢ هـ ) ، ( ١٦٠٧ - ١٦٣٢ م ) أكبر عون لم على تنفيذ ما خيل إليهم أنه السياسة البرتغالية الكاثوليكية في الحبشة ، حين تصور الإمبراطور أن الكاثوليكية هي العامل الوحيد الذي يستطيع أن يخرج بلاده من عزلتها ، ويوصلها بالعالم الخارجي المتشدين اتصالاً ذا منفعة لها ، وقد يكون اتصالاً دينياً في أول أمره ، ولكنه لن يقف مستقبلاً عند حد الدين ، فربما يكون اتصالاً ثقافياً بعد ذلك تستطيع الحبشة أن تتجنى منه ما لم تتجنه في تاريخها الماضي الطويل من سبق في مضمار الحضارة ، وقد يكون اتصالاً اقتصادياً تستطيع الحبشة أن تصرف به حاصلاتها التي تراكت في حيزها المخلود ، وعملت طبيعة البلاد القاسية على أن تحتجزه متراكماً داخلها بغضه فوق بعض دون ما فائدة للأهالي سوى إضعاف المستوى الاقتصادي للبلاد ،

شامل لخاى الأبا « سمان » وقال : إنها كانت أكبر دافع له لأن يفصل عن الكنيسة المصرية .

ومن الطبعي أن يشر ذلك حتى رجال الكنيسة الوطنية فتلقوا يبحثون عن أعداء الإمبراطور يدفعون بهم إلى الثورة . ومن الطبعي كذلك أن يتخذ هؤلاء الأعداء من رجال الدين الوطنيين وعلى رأسهم الأبا « سمان » تكأة ليرزوا بها ثوراتهم أمام الأهالي المتمسكين بعقيدتهم الكارهين لكل تحول عنها ، فقد رأوا في البابا ملكاً أجنبياً وإمبراطورهم تابعاً له ، ورأوا أنفسهم قد أصبحوا غير مرتبطين بيمين الولاء التي سبق أن أقسموها له ، وكرهوه كما كرهوا اليسوعيين الذين حطموا حياتهم الاجتماعية وعاداتهم الموروثة ، واتخذ شعورهم هذا شكل ثورات اشتعلت في كل أنحاء الإمبراطورية .

فقد قام أخوه « يمانا كرسطوس » وزوج ابنته « يوليوس » وحاولا أكثر من مرة قتله ، كما ثار « جرجيل بن ملك سجد » .

ولما قلم « علوا صيون » وسمى نفسه « يعقوب بن ملك سجد » ، وطالب بالعرش فصره الناس والتفوا حوله ، ولما انتصر عليه الجيش الإمبراطوري وحاول حمله إلى الملك معهم عليهم جنود « جديون » ملك « افلاشا » وخلصوه من أيديهم ليحملوا منه قائداً لجيش جديد ، فهجم على القرى ، واستطاع أن يهزم الجيش الإمبراطوري أكثر من مرة حتى وجد الإمبراطور نفسه مضطراً لأن يسير إليه بنفسه ، ولم يتردد حتى قضى عليه آخر الأمر .

ولكن استطاعة هذا التأثير جمع هذا الجيش الضخم أكثر من مرة والتفاف الأهالي حوله أكثر من مرة يدلنا على مقدار استعداد الشعب لمناصرة كل غاضب على الإمبراطور .

وفي وسط هذا الاضطراب الشامل والثورات القوية المتعاقبة فقد الملك أهم مستشاريه وأعظمهم قوة وأفندهم بصيرة وأحكمهم رأياً هو « بايز » البطريرك الكاثوليكي . ولعل أعنف الثورات التي قامت ضد الدولة هي التي

وقد يكون اتصالاً اجتماعياً يؤدي إلى هجرة الأجانب إلى الحبشة واختلاطهم بأهاليها الذين طالت عزلتهم ، ومن يدري ما يؤدي إليه هذا الاختلاط فيما بعد من نتائج لا يستطيع الفكر أن يقف عند حدودها المرسومة في هذا الوقت من التاريخ ؟ .

ولذا يعد الإمبراطور « سوسنيوس » من الملوك القلائل الذين اعتلوا عرش الحبشة وظهروا ظهوراً واضحاً .

وإذا كان قد أخطأ السبيل فلن يعيبه ذلك في شيء فقد خلص هؤلاء البرتغاليون بلاده من مأزق لم يكن يتردد أحد في أن يحكم أنه كان قاضياً عليها لولا تدخلهم .

وقد أدرك الإمبراطور « سوسنيوس » أن علاقة الحبشة بالدول الأجنبية مسألة حياة أو موت بالنسبة للحبشة فما عليه إلا أن يختار إحدى هذه الدول ليلقى بنفسه بين أحضانها .

فها هي ذى تركيا تقف له على الساحل لتسد عليه المسالك إلى العالم الخارجي ، وقد حاولت قبل ذلك أن تستولى على هذه الإمبراطورية .

وها هي ذى مصر ذات العلاقات التقليدية الروحية لا تستطيع له ولا لنفسها نفعاً ولا ضراً .

وها هم أولاء البرتغاليون قد أفلحوا في تحطيم الخطر التركي ، ويستطيعون مستقبلاً أن يكونوا ذوى منفعة له سواء كانت حرية أو دينية أو اقتصادية ، ففكر واستقر أن يلقي ببليده في أيدي هؤلاء .

.. فاعتنق المذهب الكاثوليكي سرا ولم يلبث أن جاهر « بايز » بهذا الاعتراف سنة ١٥٣١ و ١٦٢١ م ، وأعلن تصميمه على قسم الرابطة بينه وبين الكنيسة المصرية ، ولما انتصر سنة ١٦٢٢ م على ثورة « ملكاً كرسطوس » في « بيجامبر » عد ذلك فلأ من الله بالجهر بمذهبه ، فذهب إلى أكسوم مع ابنه « فاسيلاداس ومرقص » ومع أخيه الثاني ورجال دولته . وأعلن هناك انفصاله عن المذهب السكندري ، وأصدر مرسوماً بذلك إلى رعيته خضمه ببيان

وإن كانت مختلفة - قد أدت إلى نتيجة واحدة : فالمؤرخ  
الوطني مسوق بإعجاب بهذا الملك الذي رد إلى الأحباش  
ديانتهم ، والمؤرخ الأجنبي - أقصد البرتغالي - متأثر  
بكراهيته لهذا الملك الذي عمل على التخلص من البرتغاليين  
والأجانب ، ومعنى ذلك أن ما كتب عن تاريخ هذا  
الملك كان بعيداً عن الإنصاف .

عمل « فاسيلاداس » منذ أن اعتلى العرش على إعادة  
الهدوء إلى شعبه ، فكتب إلى البطريرك « منندز » يأمره  
وتقاسمته من اليسوعيين أن يجتمعوا في « كزيمونا » بالقرب  
من « أكسوم » في انتظار ما يأمر به ، ثم نصحه بأن يترك  
البلاد ؛ ليحظى مكانه للمطران المصري الذي بعث في  
طلبه ، فخضع للأمر ، ولكنه في الوقت نفسه أخذ يتصل  
بمن رأى أنه يستطيع أن ينصره على الملك مثل  
« ميلاكستوس » عم الملك الذي صور له أنه يستطيع  
أن يكتب إلى ملك إسبانيا ليرسل إليه جيشاً لنصرته . ولما  
فشلت هذه المحاولة اتصل بالبحر نجش « يوحنا »  
ودفعه إلى الثورة ومناه بالمساعدة كذلك ، وعند ما فشلت  
هذه المحاولة أيضاً حاول ومن معه من اليسوعيين أن يختبئوا  
بالبلاذ في أثناء سيرهم إلى مصوع ، ليحاولوا الاتصال  
من جديد بمن يرون الإفادة منه ، وفشلت كل هذه  
المحاولات بالرغم من تكرارها ووصل « منندز » ومن معه إلى  
مصوع ، وبيعوا إلى من نقلهم إلى سواكن حيث اقتدوا  
بالمال .

وقد وصلت أخبار طرد فاسيلاداس للبرتغاليين إلى  
أوروبا ، فقبولت بالأسف من كثيرين وإن أعلموه  
كثيرون آخرون لما اشتهر عن اليسوعيين من العناد والتكبر  
ومحاولة القبض على السلطة الزمنية ؛ ففكرت هيئات أخرى  
أن ترسل مبشرين غير يسوعيين قد يستقبلهم « فاسيلاداس »  
ويعاملهم بأحسن مما عامل اليسوعيين ، ولكن قُتل عدد  
منهم بوساطة « أبحالا » قبل أن يدخلوا إلى الحبشة ، ولم  
يكن نصيب من نجاح في الوصول إلى الداخل أفضل من  
حظ زملائهم .

قادها أخوه « ملكاكستوس » .

قد جمع جيشاً كبيراً وتحصن في « لاستا » . ولما  
جمع الملك جيشه وحوّل على السير إلى عدوه وعلى رأس  
جيشه ابنه « فاسيلاداس » وجد من هذا الجيش تهاوياً  
وتخاذلاً خاف أن يؤديا به إلى الهزيمة ؛ وهنا أطلعته ابنته  
على سبب هذا التخاذل وهو أن الجيش الإمبراطوري  
المخلص مستعد أن يسير معه إلى أقصى الأرض ،  
ولكنه لن يفعل ذلك قبل أن يرد إليهم الإمبراطور منهم  
القديم ، فلم يملك الملك إلا أن يعدم بذلك إذا انتصر .  
ولقد كان لهذا الوعد أثره ، فهاجم الجيش وصدق في  
المهجوم ، حتى شئت الأعداء بعد أن قتل منهم ثمانية  
آلاف ، على أن الإمبراطور عند ما عاد إلى « دنكر »  
أعلن مرسوماً رد به شعبه إلى مذهبه القديم ، وعين ابنته  
فاسيلاداس خلفاً له ، وذهب هو إلى دير يعيش فيه .

وكان « فاسيلاداس » مثلاً لولي العهد المخلص لأبيه ،  
فبالرغم من أنه كان يؤمن في نفسه بالمذهب الأرثوذكسي  
ويكره التحول عنه - وقف بجانب أبيه وناصره في كل  
خطوة من خطواته ، فأقسم معه بمن الولاء للبابا ، كما  
وقف إلى جانبه في كل حروبه التي شها على التاتارين  
من رعيته ؛ حتى استطاع بفضل ما اكتسب من ثقة أبيه  
أن يقفه على خطته في محاولة تغيير عقيدة هذا الشعب  
المحافظ دون أن يكون مستعداً له ، فلم يكن من  
« سوسنيوس » إلا أن أدرك إخلاص ولده ، وشعر بالهوة  
التي كاد يدفع إليها شعبه ، فنزل عن العرش مختاراً لولده  
ومنحه تعفيده أثناء السنين الأولى من حكمه ، وبذلك  
برهن على أنه الرجل الذي لا يتردد في التضحية بذاته في  
سبيل أمته .

وإن الظروف التي أحاطت بتولية « فاسيلاداس »  
العرش الحبشي لتبين لنا صورة واضحة عن الخطوط التي  
سارت عليها السياسة الحبشية بعد ذلك ، ولا بد أن نشير  
قبل أن ندخل في تفاصيل هذه السياسة إلى أن اللين  
حاولوا كتابة تاريخ هذه الفترة كانوا تحت تأثير عوامل -

والإسبان أصحاب أسطول قوى يمحرون عياب المحيط الأطلسي ، ويمتلك الدنيا الجديدة إلا أنهم لا يعنون بهذا الجزء من العالم حيث الحبشة ، كما أن السويحين حاولوا أن يكتبوا إليهم ليأتوا لنجبتهم ضد الإمبراطور ، وتعصب الإسبان للمذهب الكاثوليكي أمر معروف ، فلن تكون نتيجة التحالف معهم إلا تكراراً لمحاولة التحالف مع البرتغال .

أما مصر فخاضعة للحكم التركي ، فالعلاقة الدينية معها فيها الكفاية ، فأرسل إليها يطلب وصل ما لا ينقطع وعودة المياه إلى مجاريها وتعيين مطران مصري .

فحاول « فاسيلاداس » فتح باب المفاوضات مع سلطان عدن ، ولكن عند ما هزم الجيش الإمبراطوري في « جانيش » انتهر هذا الصديق الفرصة لغزو المقاطعات الساحلية و الحبشة والاستيلاء على عدة حصون فيها ، فكان ذلك ضربة قاسية لفاسيلاداس .

فلم يبق إلا اليمن وهى — وإن كانت صغيرة — أقرب الدول إلى الحبشة وعلاقتها بها قديمة كما أنها على صمرها قد استطاعت أخيراً أن تطرد الجيش التركي ، وتخرج من سلطة الإمبراطورية التركية الضخمة ، وهذا أمر لم تستطعه مصر أو الحجاز أو أى جزء آخر من أملاكها حين ذلك .

ولكن هذه الدولة — اليمن — لن تكون الدولة التى تستطيع أن تفيد الحبشة أو تفيد من الحبشة تجارياً ، وهى محدودة المطالب زيادة على تأخرها فى سبق الحضارة ، كما أنها لن تكون الدولة التى تستطيع أن تقف أمام البرتغال أو أية دولة أخرى فى ميدان التنافس الحربي ، ومع ذلك فإنه لم يكن ثمة من مدخل يستطيع به فاسيلاداس أن ينفذ إلى صداقة اليمن إلا مدخل الدين ، فأرسل إليها يبلغها رغبته فى فهم الدين الإسلامى لعل الله يهديه إلى اعتناقه . ولقد وصلت أخبار هذه الاتصالات إلى اليسوعيين والبرتغال الذين فى البلاد ، فاتخذوها مادة للحملة على الإمبراطور ، ولكن كثرة مبالغتهم فى تشويه كل

ولم يكف « فاسيلاداس » بطرد الكاثوليك ، بل عمد إلى حرق الكتب التى تركوها ، وعمل على تدمير كل أثر لهم فى البلاد . وإن الكاتب المنصف ليستطيع أن ينتقد الملك على هذا العمل ، غير أنه لا يملك إلا أن يقول : إنه إنما أراد بكل ما فعل إعادة الهدوء إلى شعبه الذى قاسى كثيراً من الاضطراب وعدم الاستقرار تحت حكم أبيه ، كما أننا لا نستطيع أن نحكم على عمل فى القرن السابع عشر بعقيلة القرن العشرين .

وفاحية أخرى من سياسة « فاسيلاداس » لا نستطيع أن نفلها ، بل يجب علينا أن نحلها محلها من التقدير ، وهو أنه أدرك كما أدرك ذلك أبوه من قبل وكما أدرك ذلك غيره من الأباطرة العظام الذين تولوا العرش الحبشى « كجلاوديوس ولبناد نجل » وزره يعقوب وداد من أن عزلة الحبشة داخل كتلتها الجبلية لتكن نفسها بما تشبه أرضها من موارد محدودة ، ثم إغلافه التواضع وصم الآذان عن كل ما يجرى فى العالم — سياسة خاطئة ، لن تعود على الحبشة إلا بالويل والضرر .

ولكنها لن تستطيع الاتصال بالبرتغال ، فقد خربوا البلاد فى عهد أبيه ، ولم تر الحبشة منهم خيراً فى المدة الأخيرة ، كما أنهم جادون فى نشر مذهبهم ، ولم يترددوا فى احتضان أعداء الملك إذا وجدوا فى ذلك ما يساعدهم على تنفيذ سياستهم ، فقد عاش الملك طوال حياته فى خوف من غزوه مما جعله يرسل الرسل إلى موانئ مصر وسواكن ، بل إلى عفا والحديدة ، ليوافوه بأخبار هذه الغزوة قبل حدوثها بوقت كاف .

والأثر الذى يقيمون على الساحل يمتحن الحبشة من أن تطل على العالم الخارجى ، ولا يستطيع أحد أن ينسى محاولتهم السيطرة على البلاد عن طريق الإمام أحمد بن إبراهيم ، وإذا مال إليهم وانحاز إلى جانبهم فلهم من القوة ما يستطيعون به أن يملوا إرادتهم على الإمبراطور إذا أرادوا ؛ فهم يستطيعون أن يعيدوا محاولتهم السيطرة على الحبشة مرة أخرى .



الأول بعد الميلاد - قد قام بحملة فوح غزا في الأول منها الجزء الجنوبي من الجزيرة العربية ، كما غزا « عجاص وسجايث وعدوة » وغيرها من الأماكن التي في الجزء الشمال الشرق من الحبشة ، وكانت جياته كلها غزوات مستمرة كان آخرها هذه الغزوة الكبيرة التي أرسلها عبر البحر الأحمر ليؤدب الحميريين وجميع الشعوب التي تسكن جنوبي الجزيرة العربية حتى عدن ، وهؤلاء جميعاً كانوا قد اتخذوا نهج التجارة الحبشية التي تسير في البحر الأحمر أو جنوبي الجزيرة صوب حضرموت حرفة لهم .

وليس لدينا من النصوص أو النقوش ما يبيح لنا أن نقول شيئاً عن العلاقة بين الحبشة واليمن خلال القرنين الثاني والثالث الميلادى ، فهل معنى ذلك أن هذه العلاقة لم تكن موجودة أو أنها كانت واهنة ؟ كلا ، فدلالت الأحوال تدل على استمرار هذه العلاقة في هذه المدة ، بل إنها كانت على شيء كثير من المثانة ، فلوك أكسوم ما زالوا أقرباء ، بل على شيء ليس باليسير من القوة ، والدولة الرومانية أوح قوتها وتسيطر على جنوبي أوروبا وعربي آسيا وشمال إفريقيا وتعتمد قوتها شرقاً حتى تحتك بالدولة الفارسية التي تسيطر على وسط آسيا . والحبشة زاخرة بمواد التجارة التي تتطلبها هذه الدول القوية الغنية كالخشب وريش النعام والجلود والرقيق ، فمن الطبيعي أن تكون الحبشة سوقاً من أهم الأسواق التي يقصدها العرب الذين يحملون هذه المواد إلى البلاد التي تريد بها : فالتجارة إلى الدولة الرومانية تسير من اليمن صوب الشمال مارة بمكة ويترب التين كانتا مركزين من مراكز التجارة العالمية ، وإلى الدولة الفارسية من اليمن أيضاً صوب الشرق مارة بحضرموت ، ولعل أهم مواد هذه التجارة وأوفرها ربحاً تجارة الرقيق التي كانت الحبشة مورداً من أهم مواردها وسوقاً من أهم أسواقها .

فالين إذن كانت بحكم موقعها مركزاً من المراكز التي تتجمع فيها التجارة الحبشية لتوزيعها إلى مختلف

حركة تصدر من « فاسيلاداس » وشدة كراهتهم له دعت إلى عدم تصديق هذا الأمر بالرغم من صحته . وأجابت اليمن الدعوة ، وأرسلت إليه من يفقه في أمر الدين الإسلامي .

وعلاقة الحبشة باليمن قديمة موغلة في القدم ، ولا غرابة في ذلك ، فكل منهما تواجه الأخرى ، ولا يفصل بينهما إلا البحر الأحمر الهادئ الضيق ، والذي يضيق ويمنع في الضيق كلما اتجه جنوباً حتى ليكاد شاطئاه يلتقيان ، فقيام علاقات بينهما أمر طبيعي وهجرة اليمنيين إلى الحبشة والأحباش إلى اليمن أمر طبيعي كذلك فالين بلد زراعى يحتاج إلى الأيدي العاملة الرخيصة ، ولن تجد هذه الأيدي إلا في رقيق الحبشة ، ولذا أبتعت تجارة الرقيق منذ أقدم الأزمنة ، واشترك في هذه التجارة وعمل على انتشارها التجار اليمنيون الذين اتخذوا من ساحل الحبشة الشرق موطناً لهم منذ القدم حتى إذا زرت السواحل الشرقية للحبشة في الوقت الحاضر لمن تجد التجار الذين قبضوا على ناصية التجارة وكونوا لهم المراكز التجارية والبيوت التجارية الناجحة إلا يمنيين أو حضرميين .

وتظهر لنا علاقة الحبشة باليمن من جديد في النصف الأخير من القرن الأول الميلادى حينما كانت الحبشة تشرف على البحر الأحمر بشرف عدول ، وتتاجر هي والبلاد التي على هذا البحر كعصر وبلاد العرب ، وقد كانت هذه التجارة دليلاً على قوة ملوك أكسوم التي أخذت في الظهور بعد انحلال مملكة « نيانا » في الربع الأخير من القرن الأول قبل الميلاد وحينما غزا الحميريون مملكة سبأ ، وتدل النصوص الإغريقية التي نشرها ليتان والتي يظهر أنها كتبت في القرن الأول بعد الميلاد على إقامة نصب اعترافاً بفضيل الإله « محرم » على ما أولاه إياهم من نصر على مملكة سبأ التي كانت على الشاطئ الشرقى للبحر الأحمر .

وتدلنا هذه النقوش أيضاً كيف أن ملكاً لا يعرف اسمه كان يعيش في أكسوم في النصف الأخير من القرن

« أبرهة » حاكم اليمن من قبل ملك الحبشة و « أرياط » حاكم حمير الذي صمم على المنازلة ليضع حداً لهذه الخصومة ، فتجسح الأخير في جرح الأول حتى لقب « بأبرهة الأشرم » الذي لم يلبث أن انتقم نفسه بالانتصار على « أرياط » وجعل نفسه حاكم اليمن ، ورفض أن يدفع الجزية لملك الحبشة . ويظهر أنه أصبح على شيء ليس باليسير من القوة حتى لقد اعترف « بيتا إسرائيل » ملك الحبشة بسيطرته على اليمن دون أية محاولة منه لنقض ذلك ، ولكن هذا الخفاء لم يلبث أن حل بحله الوفاق حينما اتفق أبرهة الأشرم وملك الحبشة على القيام بعملية مشتركة على مكة ، فقامت اليمن تقصد الشمال ، واستطاعت في طريقها أن تغلب على مقاومة « ذى نهر » وقتله ، كما تغلبت على مقاومة القبائل العربية التي أرادت تعويق الحملة ، وكانت برياسة « نوفل بن حبيب القصبي » ، ولكن المرض الذي انتشر بين أفراد الحملة قتلهم . وأرغم فبينهم على العودة دون قتال . ولقد جاء ذكر هذه الحادثة في القرآن الكريم في سورة الفيل ، ولم يشر حكم الحبشة لليمن أكثر من سبعين سنة انتهت بثورة معلى كرب بن سيف بن ذى غسان ونجاحه في تفويض سلطة الحبشة في تلك الأثناء .

ولكن « أبرهة بن أرياط » نجح في قتله وتنصيب نفسه على اليمن ، غير أن المساعدة الفارسية لبازان أجلسته على عرش اليمن تابعاً للدولة الفارسية .

وفي أيام « أرماع » حدثت الهجرة الأولى للمسلمين إلى الحبشة ، وهي حادثة تهمة من ناحية أنها تدل على استمرار العلاقات بين ساحل البحر الأحمر وسهولتها في ذلك الوقت ، إذ لم يجد هؤلاء المهاجرون أية صعوبة مطلقاً في عبور البحر والوصول إلى الحبشة ، فقد يسم الله لهم مركبين نقلهم إلى الحبشة لقاء نصف دينار ، كما أن خروج أبي موسى الأشعري من اليمن مهاجراً إلى الحبشة تدلنا كذلك على استمرار العلاقات بين اليمن والحبشة بالرغم مما كان يقوم بينهما من جفوة نتيجة لتسلط بازان

الاتجاهات ، فلا غرابة إذن إن كان هم ملوك الحبشة مرجعاً إلى السيطرة على هذه الأجزاء لضبان توزيع البضائع الحبشية في أمن وطمأنينة : فأكاد « عيزانا » يرتقى العرش الحبشي في القرن الرابع حتى وجد من الواجب عليه أن يجعل قوة الحبشة محسوسة في جميع الأجزاء التي تخترقها هذه التجارة .

وتدل النقوش التي عثر عليها في أكسوم والتي تؤرخ لهذا الملك أن الحبشة تمتعت تحت سلطته بأقصى ما تستطيع من القوة والمنعة ، ووصل الشعب إلى أقصى ما يدرك من الانتعاش ، فقد صارت أكسوم المركز الرئيسي لتجارة هذا الجزء من العالم حتى قصدوا التجار من جميع الجنسيات ، ليرتادوا أسواقها العامة بالتجارة إلى حد التخمه ، ولقد كانت « عدول » بالنسبة للحبشة ما كانته الإسكندرنية بالنسبة لمصر ، وهذه النقوش التي عثر عليها مكتوبة بالحبشية والإغريقية والسبئية دليل على صلاته واتساع رقعة مملكته . وإن النظرة اليسيرة على هذه النقوش لتدلنا على أن هذا الملك لم يكن القائد الشجاع فحسب ، بل كان أيضاً الملك البعيد النظر الصافي الفكر الثاقب التفكير ، فهو الذي أعلن الديانة المسيحية لتكرد الديانة الرسمية للحبشة بعد أن لاقت طريقها إلى هذه البلاد خلال حكم الملكين « أبرهة وأصبحة » ، وظلت مقصورة على رجال البلاط فالخاشية ، وهو الذي وطد سلطة الحبشة في جميع الأجزاء المحيطة بها .

وجميع النقوش التي تركها هذا الملك تبدأ بأن تذكر دائماً أنه كان ملك أكسوم وحمير وريدان وسبأ وصالحين وصيامو ويجه وكاسو ، وأن أباه هو الإله محرم . ويقول عن طريقة حكمه : « من قال أطيع فهو آمن ، أما من رفض الطاعة فليس له إلا القتل » .

ولقد كان هذا الملك في أول أمره وثيقاً تدل عليه نقوشه التي تركها والتي كانت مكتوبة بالإغريقية والحبشية والسبئية .

وفي سنة ٥٣١ م نشبت الحرب بين « إيرايموس » أو

على اليمن تابعا لملك القرس .

ولأن وصول أخبار النبي صلى الله عليه وسلم إلى الحبشة ووصول الوفود المختلفة إلى الجزيرة العربية للتحقق من هذا النبي على نحو ما روته المصادر الإسلامية المختلفة لتقوم دليلا آخر يضاف إلى ما سقناه من الأدلة المختلفة على استمرار العلاقات بين ساحلي البحر الأحمر .

ولم تكن هذه العلاقات لتستمر على هذا النحو من السهولة والبسر إلا نتيجة لظروف طبيعية تحتم وجود هذه العلاقات : فظروف الحياة القاسية في شبه الجزيرة العربية وسهولتها في الحبشة تجعل هجرة اليمنيين إليها سهلة مستمرة كما أن دور الضعف الذي أخذت الحبشة تحتجزه إثر ظهور الإسلام وضياع الشام من يد الدولة الرومانية الشرقية وحرمان الحبشة هذا الحليف ساعد على نشاط هجرة اليمنيين إليها، وبخاصة أنه قد قامت في الجزيرة العربية حكومة عربية موحدة ترغم اليمنيين على الخضوع لها ، وهو أمر لم يتعدوه من قبل ؛ ولذا شهدت الحبشة على إثر قيام الحكم الإسلامي في المدينة هجرات عمية مستمرة تقصد إلى ساحل الحبشة للتوطن والتجارة . كما كانت كثرة المال في يد المسلمين نتيجة لما وقع في يدهم من الغنائم في حروبهم الأولى داعية إلى إقبالهم على اقتناء الرقيق ، ولم يكن أحب إليهم من رقيق الحبشة ؛ فقد اشتهر الرجال منهم بأمتهم وتحملهم للعمل وحبهم له . كما اشتهرت النساء بجمالهن الذي كان مضرب المثل بين جميع أنواع الرقيق ، ولم يكن هناك أقرب من اليمنيين ليقوموا بهذا العمل ؛ ولذا نستطيع أن نقول : إن العلاقات بين الحبشة واليمن دخلت في السنين الأولى من التاريخ الهجري في طور من النشاط لم تشهده كل من الحبشة واليمن في جميع عصورها السالفة .

وكان من نتيجة هذه العلاقات النشيطة أن أخذ الإسلام يظهر ويتشرب على الساحل الشرقي للحبشة ، لا بين المهاجرين أو التجار فحسب ، بل بين السكان الأحباش أنفسهم . وهؤلاء المسلمون الذين قطنوا في

الحبشة أخذوا ينظرون إلى قيام علاقات بينهم وبين الساحل الشرقي للبحر الأحمر كأنها أمر طبيعي جداً أكثر مما لو كانت هذه العلاقات بينهم وبين الأحباش الذين يقطنون معهم بلادهم نفسها ؛ ولذا نجد أنه على حين أخذ الأحباش ينطوون على أنفسهم داخل كتلتهم الجبلية - أخذ إخوانهم القاطنون في الجزء الشرقي يكونون مع إخوانهم القاطنين على الساحل الشرقي للبحر الأحمر وحدة تشتغل بالتجارة ، وتجعل البحر الأحمر وسواحل إفريقيا الشرقية كخلفية النحل تزدحم بالمراكب الصغيرة والكبيرة .

فبينما كان الجزء الشمالي من الإمبراطورية الإسلامية يخضع لتيارات سياسية مختلفة فيهرت ويضطرب تبعاً لهذه التيارات المختلفة ، ويضطرب لما تضطرب فيه الدولة من حروب وقتن ، أو للدولة العباسية ، ويشهد ما شهدته هذه الدولة من قن وحروب وقلاقل - كان هذا الجزء من العالم الذي ينحصر في البحر الأحمر الجنوبي وما على ساحله الشرق والغرب من بلاد يتمتع بهدوء نسبي ، ولا هم لأهله إلا الاشتغال بالتجارة والزراعة عن طريقها ؛ ولذلك حين كان أهل البندقية يقومون بنقل التجارة بين موانئ الشرق والسواحل الجنوبية لأوروبا كان هؤلاء الخليط من اليمنيين والأحباش يكرتون خطاً آخر يقوم بحمل التجارة بين موانئ البحر الأحمر ، والمحيط الهندي من جهة ، وموانئ مصر الشرقية من جهة أخرى .

ولم تلبث الأحوال في مصر أن تطورت على وجه يخالف ما كان مألوفاً من قبل ؛ فقد قامت فيها الدولة الفاطمية ذات الشخصية المستقلة ، وأخذت في توسيع رقعتها حتى شملت شبه الجزيرة العربية حتى آخر حدودها الجنوبية بما فيها اليمن ؛ وبذلك صارت هذه البلاد باباً لمصر من ناحية الجنوب تشرف به على المحيط الهندي كما تشرف به على الحبشة ، تلك البلاد ذات الصلات التقليدية مع مصر ؛ وبذلك أصبح حتماً على الحبشة إذا ما أرادت الاتصال بمصر - وكثيراً ما كان يحدث هذا

الحبشة مشغولون بحروبهم التي كان يشنها عليهم الطامعون من السلاطين المسلمين أو غيرهم من الأمراء المسيحيين أو تجار الرقيق الذين عاثوا فساداً في الجزء الشرقي من الحبشة ويزيد في طغيانهم إلحاح العالم في طلب الرقيق الحبشي ، هذا على حين كان الأتراك يؤسسون إمبراطوريتهم في آسيا الصغرى ، ويقودون جيوشهم الطافرة في الشرق الأدنى ، ويستولون على هذا الجزء من العالم ويطردون منه منافسيهم من البنادقة ، ويقضون على دولة المماليك في مصر ويطولون على البحر الأحمر ، ولا يلبثون أن يستولوا على اليمن ، وتتطلع أعينهم إلى الحبشة ، فخيّل إليهم أنهم إذا استطاعوا أن يستغلوا العلاقات القديمة بين الحبشة واليمن للتدخل في شئون هذه البلاد ليسيظروا على ساحل البحر الأحمر — فإنهم سيكونون قادرين على تحويل هذا البحر إلى بحيرة تركية فاتصلوا بالإمام « أحمد بن إبراهيم » كما مربنا ، وساعدوه بالأسلحة والمال والرجال ليشن الحرب ضد « ولاء الإمبراطور » ونجح فعلاً في ثورته مدة أربعة عشر عاماً .

نحن لا نستطيع إلا أن ننظر إلى الإمام أحمد كرجل حشيش ظهر على مسرح الحوادث نتيجة لتطور العلاقات القديمة بين اليمن والحبشة : فإذا كانت هذه العلاقات قد اتخذت دائماً وجهة اقتصادية لا م لها إلا منفعة السكان الذين يقطنون هذا الجزء من العالم — فالذي يمنع من أن تسير هذه العلاقات في هذه الفترة اليسيرة وجهة غير الوجهة الأولى ، وأقصد وجهة سياسية الفرض منها تمكين الأتراك من هذا الجزء والاستيلاء على هذه الإمبراطورية الصغيرة ؟ ولكن هذا الاتجاه الجديد لم يكن مقصوداً لذاته ، إنما كان وسيلة لغاية ما زالت هي الغاية الاقتصادية الأولى ، ألا وهي قبض الأتراك على طريق التجارة الهندية القديم والقضاء على المنافسة البرتغالية التي كانت قد استمرت في هذه الأنحاء منذ مدة ليست باليسيرة .

وإذا كان الأباطرة في الحبشة قد شغلهم الحوادث الداخلية في النصف الأخير من القرن السادس عشر

الاتصال ، لطبيعة ما كان بينهما من علاقات دينية — أن تحرر باليمن ، وأصبح لزاماً على صاحب اليمن أن ينجو الخليفة أو السلطان في مصر بما يفيد رغبة الحبشة في الاتصال بالمستولين في مصر . ولما قامت الدولة المملوكية في أواخر القرن الثالث عشر وكونت اليمن جزءاً منها ظلت تقوم بما كانت تقوم به سابقاً ، كإبواب جنوبي مصر يمر بها كل قادم إليها من الحبشة .

فبعد ما أرسل « يحيى صيون » إلى مصر وفدأ برئاسة عبد الرحمن بن يوسف يطلب تنصيب مطران جديد للحبشة مر هذا الوفد باليمن حيث احتجزه صاحبها حتى يكتب إلى السلطان في ذلك ، ويتلقى منه الأوامر بشأنه ، وإذا ما تكونت الولايات الإسلامية في شرقي الحبشة وتمتعت بشخصيتها الشبيهة بالمستقلة ولا يربطها بإمبراطور الحبشة إلا رباط من الولاء والجزية — ظلت هذه الولايات الحبشية على علاقاتها الحسنة مع اليمن حتى إذا ما ثار « حق الدين » على الإمبراطور « نوابا كرتوس » الذي حكم من سنة (١٣٤٣ — ١٣٧٢ م) وحمل كل بغاوة من حكام اليمن .

ولما استطاع الإمبراطور داود الذي ملك من سنة (٧٨٤ — ٨١٤ هـ) و(١٣٨٢ — ١٤١١ م) أن يجمد حركته ويقتله ويرغم أولاد أخيه على الفرار من وجهه وجد هؤلاء الثوار الثارون من سلطان اليمن كل معونة ممكنة وظل يسبغ عليهم ، ويجهزم للقتال مدى عشر سنوات كاملة ، وما هذه المساعدات كلها إلا دليل على ما كان بين الحبشة وبينهم من علاقات مستمرة . أما هؤلاء الثوار — ولو أنهم كانوا في ثورة ضد إمبراطور الحبشة — فلا يمكن أن ننظر إليهم إلا بصفتهم أحياناً اعتمدوا على ما كان يربط بلادهم باليمن من علاقات طبيعية مستمرة على توالي الزمن فلجأوا إليها في عنتهم طالبي الأمان والمساعدة ، فكانت اليمن عند حسن ظنهم بها ، وقامت بواجبها على أحسن ما يكون القيام بالواجب .

ومر النصف الأخير من القرن الخامس عشر وملوك

أى إلى سنة ٨٩٨٠هـ، ويتزع من الأتراك البلاد شبرا شبرا، والسلطان يعجم أعواد قواده واحداً فواحداً، ويرميه بأشدهم لعله يستطيع أن يتغلب عليه : فرماه « بمصطفى » باشا « فرضوان » « فراد » « فغيان » والإمام يتلففهم واحداً فواحداً ، وينزل بهم ويجيوشهم أشنع النكبات حتى دخل صنعاء وملكها ، وجعلها قاعدة لحكمه ، ولم يبق بيد الأتراك إلا زييد . وأخيراً لحق السلطان إلى « سنان باشا »

بعد أن أبدى كفاية في الانتصار على البلغار وإخضاعهم فكان وصوله إلى اليمن إيداناً بأنهار المقاومة اليمنية ، وإخضاع اليمن كلها للحكم التركي بعد أن انتصر على « المطهر » ، ففر من اليمن ومعه ولاته الذين أقامهم على الأنحاء المختلفة . ولكن إذا كان الإمام « المطهر » قد فر من البلاد ومات في سنة ٩٨٠هـ فليس يعنى ذلك انتهاء المقاومة اليمنية للاحتلال التركي ، فقد تولى على منصب الولاية سنان باشا فيرم باشا ثم بهرام ثم مصطفى لمدة قصيرة على نحو ما كانت عادة الأتراك في تولية ولاتهم لمدد لا تزيد على عامين أو ثلاثة مخافة أن يستقل أحدهم بولايته ، وكان أولاد المطهر « يحيى فلفط الله ففوث الله » « محمد الرحمن » يقاومهم ويناصبونهم العداء ، ولكن الوالى حسن باشا استطاع أن يتصل بهم واحداً بعد الآخر ، ويقنعهم بمهادنة الدولة .

ويظهر أن هذه المهادنة التي رضى بها أولاد الإمام المطهر لم تقنع الأهالي الكارهين للاحتلال الأجنبي ، فنادوا بالإمام الناصر لدين الله الحسن بن علي المؤيد زعيماً للمناضلين وممثلاً للمقاومة الوطنية ، فظل يقوم الولايين الجديدين مصطفى باشا وفؤاد باشا حتى أرحم هو وخلفه الإمام الحسن - السلطان - على استبدلتهما ، وعين حسن باشا فوصل اليمن ومعه قوة من جند الإنكشارية تبلغ ثمانين ألفاً نزل بها على الوطنيين ، فانتزع البلاد من أيديهم حتى حاصروهم ومعهم إمامهم في حصن الصباب ، وقبض على الإمام وأرسله ومعه أولاد المطهر إلى القسطنطينية عام ٩٩٤هـ ، واستقر الحكم التركي في اليمن إلى حين .

والنصف الأول من القرن السابع عشر ، وانصرفوا إلى تحسين الأحوال التي خربتها الحروب - فليس معنى ذلك توقف العلاقات بين الحبشة واليمن ، بل معناه انصراف الأهالي إلى أعمالهم المدنية وعودة العلاقات التجارية بين الحبشة واليمن سيرتها الأولى من الهدوء والاستقرار اللذين تعودتهما قبل الاحتلال التركي لليمن ، وقبل قيام الإمام أحمد بمحركته الحربية المدمرة .

وكان القرن الحادى عشر الهجرى بالنسبة لليمن قرناً شاذاً حين حاقت بها المصائب ، وأبتليت منذ منتصف القرن العاشر وفي سنة ٩٤٦هـ على وجه التحديد بالاحتلال التركي ، إذ لم يكده السلطان سليم ينتهى من احتلال فارس ثم مصر ويول على هذه الأخيرة « خير بك » والياً من قبله جزاء خيانتة لسيديه السلطان الغورى ثم السلطان طومانباى حتى اتجه بصره إلى شبه الجزيرة العربية لاحتلالها وبشراف بوساطتها على الساحل الشرقى للبحر الأحمر وحليج عدن ، فوجهت الجيوش التركية إلى الحجاز . فاحتلت ، وما زالت تسير جنوباً حتى وصلت إلى اليمن بقيادة « أويس باشا » فقم له فتحها ، وقبض على حاكمها « عامر بن داود الطاهرى » الذى كان يتولاها من قبل الدولة المملوكية .

ولكن إذا كان الحكم التركي قد استقر في الشام وفارس ومصر والحجاز وأخذت الدولة تولى من قبلها على هذه الأجزاء ولادة يحكمونها لمصلحة الدولة فلماذا وجدت اليمن عدواً لا يلين ، فقد ثار الأهالي يقاومون هذا الاحتلال الأجنبي يقودهم الإمام « المطهر شرف الدين » .

وعلى نحو ما فعل الأتراك « خير بك » حين لوحوا له بمنصب الولاية ليخون سيده ويهين الحكم التركي قدما راسخة - دفعا في اليمن « بحسن البهلوان » ومدوه بالمساعدة كي يناوئ الإمام ويناصبه العداء ، ولكن الإمام تغلب عليه ، ولم يجد السلطان التركي بدا من تغيير الوالى فاستبدل بأويس أزدمر باشا ، فتلقاء الإمام وقتله ، وتغلب على جيوشه .

وظل هكذا يناوئ الحكم التركي زهاء ثلاثين سنة ،

في المحاولات الأولى لقوة الدولة التركية فإن الضعف الذي انتابها في تلك الأيام مكن العثمانيين من التغلب على الأتراك واسترداد ما بيدهم من البلاد حتى أخرجوهم منها نهائياً سنة ١٠٤٥ هـ ، ونصب الإمام المؤيد بالله سلطاناً على اليمن المستقلة حتى مات سنة ١٠٥٤ هـ . واستقام الأمر بعده لأخيه المتوكل على الله إسماعيل بن القاسم بن محمد بن علي ، وكان صاحب زهد وورع ملازماً للعلماء مشجعاً لهم ، وملك حتى سنة ١٠٨٧ هـ .

ومن ذلك يتضح أن العثمانيين لم يكونوا يكونون للأتراك إلا كل حقد وكراهية ، ونجد هذا الحقد وهذه الكراهية ممثلة في كتابات كثير من الكتاب العثمانيين في ذلك العصر بالرغم مما كان يربطهم بالأتراك من وحدة الدين .

في هذا الوقت كان يتنازع السيادة في هذا الجزء من العالم قوتنا الأتراك والبرتغاليين على نحو ما مر بنا ، وكان الأتراك قد ملكوا مصر ، وانحدروا إلى السودان حتى سواكن . كما انحدروا على الشاطئ الشرقي للبحر الأحمر حتى وصلوا إلى اليمن . وأرادوا لإكمال سيادتهم دفعوا بالإمام « أحمد بن إبراهيم » إلى الثورة على الإمبراطور « لينا دنجل » « فجلاوديوس » ، ولكن فشله في ثورته قضى على آمانيهم ، وبذلك أصبح العثمانيون والأحياس - بالرغم مما كان يربط الأولين بالأتراك من صلة الدين وما كان يربط الآخرين بالبرتغال من صلة الدين أيضاً - يستطيعان معاً أن يكونا قوة ثالثة تستطيع أن توازن بين هاتين القوتين الطاروتين اللتين تريدان السيطرة على هذا الجزء ، فلا غربة إذن إذا أرسل الإمبراطور « فاسيلاداس » الرسل ومعهم الهدايا إلى الإمام المؤيد بالله عام ١٠٥٢ هـ ثم إلى الإمام المتوكل عام ١٠٥٧ هـ يطلب إقامة العلاقات بينهما ، ولكن يظهر أن اليمن لم تقدر الظروف التي تدعو إلى إقامة علاقات من شأنها أن توجد هذا التوازن ، فاكشفت بأن تكون علاقتها بالحبشة علاقة صداقة عادية .

خرجت الحبشة من الجرب الأهلية التي شنها الإمام

وكانما أراد حسن باشا أن يستريح مما قاله من نصب أو كأنما طمع في منصب أكبر من ولاية اليمن ، فهاجر إلى القسطنطينية ، وترك في اليمن سنان باشا قائد الجند . ورأس العثمانيين في ذلك الوقت القاسم بن محمد بن علي الذي رأى ما عليه الدولة التركية من شدة البأس وعظيم القوة ، فأنصرف إلى العلم ، وأقبل عليه تلاميذه ينهلون من موارده وهو لا يقرب السياسة من قريب أو بعيد ، ولكن يظهر أن السلام الذي ساد بين الوطنيين وعلى رأسهم الإمام والأتراك لم يستمر طويلاً ، إذ لم يلبث أن أفتتح العثمانيون الوطنيين إمامهم بسنوح القرصة الموانية لاسترداد استقلالهم المفقود ، فقاموا في وجه الأتراك ، ولكن قوة الدولة بقيادة جعفر باشا كانت أسرع إليهم من آمانيهم ، فحوصر الإمام ومن معه في « كوكيان » ، واسترد القائد كل ما كان العثمانيون قد ملكوه من أجزاء اليمن . ولم يلبث إبراهيم باشا ثم محمد باشا التركيان أن أفتحا الإمام بأن المقاومة غير مجدية ، فجنح إلى الصلح . مهم . فتمسك بالحكم التركي من جديد ، وأنصرف الإمام إلى ما كان منصرفاً إليه من العلم والتصنيف حتى مات سنة ١٠٢٩ هـ وكان محمد باشا من أحسن الولاة الذين تولوا اليمن لما أبداه من ضروب الإصلاح والعطف على الرعية إلا أن سياسة السلطان التركي لم تمهله ليتم ما بدأه ، على نحو ما كانت تسير عليه السياسة التركية في ذلك الوقت ، وعلى نحو ما رسم السلطان سليمان القانوني لمن خلفه من السلاطين .

ويظهر أن تحسن السياسة التي اتبعها محمد باشا مع العثمانيين أفتحتهم بالجنوح إلى السلم حتى إذا اختاروا المؤيد بالله محمد بن القاسم إماماً لم كان كارهاً لهذا الاختيار ، واشترط عليهم اتباع سياسة المسالمة مع الأتراك .

ولما عزل محمد باشا واستبدل به فضلى باشا الذي كان غفلاً ضيق الأفق استبدل العثمانيون بسياستهم السلمية سياسة الشدة والعنف ، وقاموا يعاودون سيرتهم الأولى في منازعة الدولة ومحاوله استرداد استقلالهم ، وإذا كانوا قد فشلوا

أحمد بن إبراهيم منهكة القوى تكاد من فرط إعيائها تنحطم ، فأقضت مدة طويلة وهي تحاول أن تسترد أنفاسها المنهكة .

ولكن لم يكتب لها أن تسترد الراحة التي تشدها والتي هي خليقة بأن تعيد إلى الحيشة ما كانت تنعم به من أمن ووحدة: فقد انقسمت البلاد من جديد إلى معسكرين ، وأخذت تعاني من هذا الانقسام كثيراً ولمدة طويلة ؛ إذ خلف « متياس » أباه « جلادويوس » على العرش في سنة ٩٧٣ هـ و ١٥٦٣ م وبني ملك سجد الثاني ، فاتبع سياسة أبيه نحو البرتغاليين ، ودافع عن كنيسة الوطنية دفاعاً جيداً ، فكان من الطبيعي أن يحبه ذلك إلى شعبه ، ويقضى على محاولات الثائرين ، ولكن ذلك لم يحدث ؛ فلم يعدم البرتغاليون حكاماً طامعين بلوحون لم بالمساعدة الحربية والمالية ، ويدفعون بهم إلى الثورة ؛ ليقيموا العراقل في سبيل هذا الملك الذي استمضى عليهم .

وفئة أخرى حنقت على الحيشة ، ووددت لهي تروجا من جديد مهاوى القوضى ، وهم الأتراك الذين استقروا في الموانئ الشرقية وجعلوا يربقون الحوادث بعين لادهم ، فاتفق البرتغاليون والأتراك معاً على أن يدفعوا بالرأس « إسحق » حاكم « جود جام » إلى الثورة حتى إذا قضى الملك عليه دفعوا بآخر هو الرأس « دبا » إلى الثورة ، وكانت ثورة هذا الأخير من القوة حتى استطاع أن يهزم جيوش الإمبراطورية في أكثر من موقعة ويأخذ الملك أسيراً ؛ فكانه قد كتب على هذا الملك أن يبدأ عهده ويختمه وهو أسير ؛ فقد وقع أسيراً قبل اعتلائه العرش في أثناء حروب أبيه مع الإمام أحمد بن إبراهيم واقتدى بفدلية كبيرة ، وأنهى أيامه وهو أسير في يد أعدائه ؛ إذ تبعه « ملك سجد الثاني » في سنة ٩٧٣ هـ و ١٥٦٣ م وكان رجلاً واسع الفكر يكره الأجانب وتدخلهم في أمور دولته ، ولكنه أفصح صدره للكاتوليك لما يعرفه من غزارة علمهم وما تجنيه البلاد من ترجمتهم الكتب الدينية إلى اللغة الحيشية حتى إذا وصل إلى البلاد البطريرك الكاثوليكي « بايز » استقبله الملك

استقبالا حسناً وأسغ عليه حمايته .

ولكن ذلك لم يرض الوطنيين وسعى إليهم الأمراء الطامعون من جديد ؛ ليتخذوا من هذه السياسة تكأة لتنفيذ أغراضهم ، فعاد الثائر « زاسلاسي » ودفع « سوسنيوس » إلى العرش راجياً أن يكون هو الآخر الحقيق لسياسة البلاد في أثناء حكمه ، وفلا ظل كذلك حتى ضاق به أخيراً الملك الجديد « سوسنيوس » ( ملك سجد الثالث ) من سنة ( ١٥٩٧ - ١٦٣٢ م ) ، وأراد التخلص منه وبخاصة أن هذا الملك الجديد قد عول على انتهاج سياسة سلفه في الميل نحو الكاثوليك . دون الكنيسة الوطنية ؛ ونجح في ذلك نجاحاً منقطع النظير ؛ إذ لم يفت من عضده حيناً ثار « ملكا صادق » ليأخذ بثأر « زاسلاسي » ، ولكنه قضى عليه كما قضى على زيله الأول ، واتخذ من هذين الانتصارين برهاناً على رضا الله عن سياسته الجديدة التي ترى كما قلنا إلى الاسباز لكنيسة رومة ، ولكن الوطنيين الذين فهموا من هذه السياسة الجديدة أنها ارتقاء في أحضان الأجانب وتسليم بلادهم إلى أعدائها النازوا إلى الثائرين ، كما أخذوا يحرضون الناس على القيام في وجه ملكهم ، فكان من أثر ذلك أن قضى الملك سوسنيوس أربعين سنة وهو لا يبتئ عن الحركة المستمرة الدائمة في سبيل حماية عرشه ، وهو - وإن كان قد نجح في هذا السبيل - قد تبين له أخيراً سوء سياسته التي كانت ترى إلى فرض المذهب الزروي على شعبه المتمسك بمذهبه القديم .

وعطفه على العرش ابنه « فاسيلاداس » من سنة ( ١٦٣٢ - ١٦٦٥ م ) ، فاتبع سياسة تخالف سياسة أبيه ، وقلب للكاتوليك والبرتغاليين ظهر الحبن ، وطردهم من البلاد ، وأعاد إلى الكهنة الوطنيين أطمئنانهم ، فكان من الطبيعي إذن أن تعود البلاد إلى حالة الاستقرار ، ولكن ذلك كان بعيداً ؛ فقد أخذ البرتغاليون والأتراك من جديد في خلق المصاعب ودفع الثائرين والناقمين إلى الثورة على الملك الجديد ؛ مما دعاه إلى محاولة التحالف

إلى رجال الدين يكثر من محامهم وأحبابهم ، ولكن هؤلاء كانوا منصرفين إلى قضاياهم الخاصة ، وإلى ما كانت تنوى الدولة أن تنزله بهم . في بعض الأحيان من انصراف عنهم ، وتعرضت العلاقة الدينية بين الحبشة ومصر لاختلاف أنواع الخن مما أدى إلى حلول الرياسة الدينية لمدد تختلف طويلا وقصرا .

وكان دخول الإسلام في أرض الحبشة وانتشاره هناك من عوامل الصلات بين اليمن والحبشة ، ولم تحدثنا الكتب العربية عن علاقة هذين القطرين إلا باختصار شديد ، ولذلك فإن جهلنا بتاريخ تلك الصلات يجعلنا في شدة الالتهاف على تصيد أخبارها من بين سطور الكتب العربية . ويندر أن تقع لنا الكتب أو الرسائل التي انفردت بتدوين علاقة اليمن بالحبشة ، ولكن حفظ لنا رجل فاضل من سلالة الحيمي <sup>(١)</sup> رسالة عن وصف مرحلة قصيرة من مراحل الصلات بين الحبشة واليمن في منتصف القرن الحادى عشر الهجرى ، وهذه الرسالة تقدم لنا مثالا من اتزان العقل والأمانة العلمية عند أحد كتاب العرب الذى - بالرغم من الظروف الدينية التى كانت هى السبب في قيامه بمهمة في الحبشة ، والتي كانت تحتم عليه أن يرى الأشياء من زاوية خاصة - أمكنه أن يتحلل من كل هذا ، ويرى المسائل مجردة من التحيز ، فيصف لنا مشاهداته في الحبشة وصفا علميا صحيحا لا تشوبه شائبة بعقلية قاض عادل نزيه وعالم مدقق خبير . وقد حملته نظره المجرد إلى الأشياء أن يصل إلى استنتاجات قوية تدل على تحقيق ومعرفة بالأمور . وإن ما وصل إليه من فهم نفسية شعوب الحبشة وأخلاقها مدة إقامته القصيرة بينهم يعتبر دليلا على

مع الأتراك واليمنيين ، فعاش طوال حياته وهو يخاف على بلاده خطر الغزو الأجنبى .

وخلفه «يرحمنس» الأول من سنة (١٠٧٦ - ١٠٩٣ م) و (١٦٦٥ - ١٦٨٢ م) ، وصار على سياسة سلفه التى تنحصر في تخليص البلاد من هؤلاء الأجانب الطائرين وجعل الحبشة للأحباش ، فأكانت هذه السياسة إلا لنتيج النتائج التى أنتجتها سياسة سلفه ، وهى ثورات الأمراء الناقمين واحتضان الكاثوليك هؤلاء الثوار .

وخلفه «ياسو الأول» من سنة (١٩٠٣ - ١١١٧ م) و (١٦٨٢ - ١٧٠٦ م) الذى كان محبوباً من شعبه ، لما كان يحاول دائماً من مساعدته وتخفيف ويلات الحروب عنه ومن إعادة التجارة إلى سيرها الأول من الأمن والانتعاش ، ولكن ذلك أيضاً لم يمنع الثائرين من محاولة الاقتضاخ عليه ؛ فكانه قد كعب على الحبشة أن يمر في هذا القرن بفترة من الاضطراب القاسى العنيف الملىء بالثورات والقتل : فإذا ما انضم الإمبراطور إلى جانب الكنيسة الوطنية ليعيد إلى البلاد هدوءها ، ويخلصها من هؤلاء الأجانب الطائرين - حاول هؤلاء ما فهم من مال وأسلحة أن يقيموا الثائرين ، ويدفعوا بهم إلى خلق الاضطراب والفوضى ؛ وإذا ما انضم الملك إلى هؤلاء الأجانب الأقوياء ليأمن شرم أو ليحاول أن يفيد البلاد من قوتهم وعلمهم ثارت الكنيسة الوطنية ومعها المتمسكون بتقاليدهم ، واتخذوا من هذه السياسة الجديدة نكأة ليخلقوا الاضطراب والفوضى ! .

فكان من جراء ذلك أن شمل الاضطراب جميع مناحى الحياة الحبشية خلال القرن السابع عشر الميلادى واضطربت أمور الأهالى اضطراباً قاسياً ، فلم يكن عدد السكان يعدو عشر عدهم الخالى ، ويتشرون في قراهم الصغيرة انتشاراً خفيفاً على سطح الهضبة الحبشية ، وهذا العدد اليسير تعرض لجميع أنواع الخن من جوع ومرض وحرب وقتل ، ونظروا إلى كل هذه البلايا كأنها أجزاء عدل من الساء ، وجزاء انصرافهم عن الدين ، فلعجوا

(١) الحيمي : الحسن بن أحمد بن صلاح البيهقى الجمالى النجاشى من علماء القرن الحادى عشر الهجرى ، كان من أعباد دولة الإمام المظفر باقر بن القاسم ثم دولة المتوكل من بعده ، وكان المتوكل يريث في سفارته السياسية ويؤكد إليه بعض مهام أمور الدولة . ولد سنة ١٠٠٧ هـ ومات سنة ١٠٧٠ هـ .  
من «البدر الطالع» للشركانى طبع القاهرة سنة ١٣٤٨ هـ .



حسن فهمه للأموار وثاقب نظره . وإن خاصية الأحباش المحافظة جعلتنا نتيقن اليوم النتائج التي وصل إليها الحميى كاتب هذه الرحلة منذ ثلاثة قرون .

ومن الغريب أن المصادر الحبشية لم تذكر لنا شيئاً عن هذه الرحلة ، فقد نشر بروشون فى المجلة السامية ( سنة ١٣١٦ هـ و ١٨٩٨ م الجزء الأول ) تاريخ « فاسيلاداس » بالحبشية ، ولم يرد فيه أى ذكر لهذه الرحلة التى دعا إليها الإمبراطور « فاسيلاداس » نفسه ومحت فى أيامه .

ولم يذكر المؤلف الطريق الذى سلكه رسول الملك الأول فى سنة ١٠٥٢ هجرية إلى الإمام المؤيد بالله ، ولكن إذا علمنا أن قلول الأتراك أخذت الحفا فى عام ١٠٤٥ هـ قدرنا أن طريق الذهاب كان مثل طريق العودة — الحفا — بيلول — الذى ذكر فى رسالته المخطوطة : أى طريق بيلول — الحفا .

وقد كان لفاسيلاداس من يمثل فى مصوع ، ولذلك أبلغه طرد الأتراك من اليمن فى حبه ، وحمله هذا على تقدير قوة الإمام ومحاولة الاتصال به . وظاهر مما ذكره الحميى فى ورقة ( ٢ ) من المخطوطة أن الطريق بين سواحل الحبشة وسواحل اليمن لم تكن « آمنة بسبب الأتراك حتى إن خبر وفاة الإمام المؤيد فى ٢٧ من رجب سنة ١٠٥٤ هـ لم يصل إلى الحبشة إلا فى أواسط عام ١٠٥٦ هجرية .

أما الطريق الذى سلكه رسول ملك الحبشة فى اليمن فقد ذكره المؤلف وهو من « الحفا » إلى « زبيد » ثم « مورا » « فالأمروخ » « فالأهنوم » « فشارة » . ولما وقع اختيار الإمام على الحميى لإيقاده فى هذه المهمة أرسل فى صحبته اثنى عشر من حملة البنادق وعشرة من المشاة ، وخرج من الحفا بعد أن جهز حاكمها المراكب بالمهمات والهند ، وكان خروجهم من « فشارة » فى غرة جمادى الآخرة سنة ١٠٥٧ هـ ، وأبحروا من الحفا فى منتصف شهر شعبان ، وقطعوا المسافة بين الحفا وبيلول فى يومين بحرا ، ثم مكثوا فى بيلول مدة شهرين ، وأمضوا شهر رمضان بها .

وكانت إقامته فى العاصمة جوندار تسعة أشهر ، أى إلى آخر شهر ذى القعدة .

أما سبب إقامته الطويلة فى عاصمة المملكة فقد ذكر أن الملك طلب إليه البقاء ، ثم ذكر أيضاً أن سفره امتنع لدخول فصل الأمطار ، والواقع أن فصل الأمطار يبدأ تقريباً فى شهر ربيع الأول ويستمر حتى نهاية رمضان ، وكان عليه أن يبقى حتى ينتهى فصل الأمطار . ولما انتهى فصل الأمطار طلب من الملك أن يأذن له فى السفر ، فأخذ الملك يماطله ، لأنه كان يريد أن يعود كما جاء عن طريق بيلول لا عن طريق مصوع ، لأن كل ما فعله الملك فى استدعاء الرسول من اليمن والإلحاح فى ذلك دون أن يبين قصده إنما كان لفتح منفذ إلى البحر عن طريق بيلول .

ولما رأى الملك أن الرسول لا يريد أن ينفض عن عزمه فى السفر عن طريق مصوع حاول ترغيب بعض من صحبوا الرسول فى البقاء .

وكان الشا حاكم سواكن قد بلغه أن العرب دخلوا الحبشة عن طريق بيلول ، فأخذ القلق وأرسل إلى جوندار أحد أعوانه لتشجيع الرسول ومن معه على السفر عن طريق مصوع ، وقد تم لم ذلك .

هذا وكان أثر استعمال الأسلحة النارية فى الشرق ظاهراً ، ولعبت هذه الأسلحة الدور الذى لعبته فى الغرب قبل ذلك بقرن ، وانقلبت التنظيمات الحربية القديمة ، وضاعت أعمال القروسية أمام استعمال الأسلحة النارية ، فقد تغلب أمير هرر بمساعدة بنادق الأتراك على ملك الحبشة ، وأوقف البرتغال هذا التقدم باستعمال أسلحته النارية . وقامت المنافسة فى ذلك الوقت بين البرتغال والأتراك على حماية طريق التجارة فى البحر الأحمر ولعبت الأسلحة النارية دورها ، واضطرت العرب — إلى الانكماش ، حتى استخدموها حين طردوا الأتراك من اليمن .

وبدأت سلطة البرتغال الدينية تضعف فى البحر

الحاسد وبخاطفه من الإشفاق ، وكان في هذا ما لا يخفى من الإجمال والتسبب ، لأن تتعلق به عظام الآمال ، فاختص مولانا عليه الصلاة والسلام بذلك الرسول في بعض مجالسه الخالية ، وسأله عما في كتاب الملك ، وهل عنده ظن بمراده من ذلك ؟ . فقال : الذي يبلغ إليه ظني أنه يريد الإسلام ؛ فلما قال ذلك سر به مولانا أيده الله تعالى ولعت أسارير وجهه الوضيء ، وانبسط نشاطاً خلقه الرضى وأسر في نفسه أن هذه نعمة جليلة وأمر عظيم يصل إلى محامه بكل حيلة . ثم التفت بعد ذلك إلى مشاورة أهل حضرته واستنصاحهم في ذلك وما الذي يتوجه فيه من الرأي ؟ . فاتفق نفر كثير من أهل الفضل وأرباب القول القصل على أن إحابة هذا الملك إلى وصول رجل إليه نجب قطعاً ويتوجه لزومها شرعاً حيث قد تعلق الطمع بإسلامه والانخراط في سلك هذا الدين ونظامه ، فإنه يجب إحابة من يظن فيه ذلك ولو لم يرج إلاصلاحه نفسه ، كيف والمعلوم من طريق العادة أنه يتبعه الجماهيم كما ثبت في قضية العقل وحاشاكم . . .

لقد بقى الحيمي هناك في الحبشة والنجاشي في حيرة لم يقض بأمر ، وأخيراً عاد الحيمي من حيث أتى .

الأحمر بالرغم من أن التجارة كانت لا تزال إلى حد كبير في يدهم ، وكانت سفنهم تحمل التجارة إلى الهند ، ولكن الأتراك وقفوا لهم بالمرصاد ، وأخذوا يقضون على سلطتهم بالتدريج .

وكان الأتراك يعملون جادين على تملك الموقف ، وكان من مصلحتهم أن يرجع الرسول عن طريق مصوع ، وكانت في هذه السنة هدنة بين اليمن والترك ، وكتب الإمام المتوكل إلى باشا الأتراك صاحب سواكن ، يأخذ منه الأمان للرسول ، وتمت الرحلة من « دياروى » إلى مصوع ، ورجع الرسول ومعه عن طريق الدهلك ، ووصلوا إلى « الحبشة » في ٨ من شهر ربيع الأول سنة ١٠٥٩ هـ ، ومنها إلى شهاة ، أى بعد واحد وعشرين شهراً من تركهم لها .

ويقول الحيمي في رسالة له ، وهو يذكر السبب الذي من أجله أوفده الإمام المتوكل على الله إلى الحبشة ، ويتحدث عن وصول رسول ملك الحبشة إلى الإمام قائلا : « ... فأعظم مولانا أيده الله أمره ، وأكرم مناه وأحسن منزله ، واطلع على كتبه ، وعرف ما استدعاه الملك من وصول رجل يفيض إليه بشر لا تحمله بطون الأوراق ، ولا تطيب نفسه أن يقضى به إلى رسوله لما يحشاه من



# المقاييس العقلية

## دعوة لتوضيح فروضها

بقلم الدكتور حامد مصطفى حماد

مسألة القياس من الاتجاهات الحديثة في العلوم الاجتماعية التي أخذت تنحو منحى العلوم الطبيعية في تحليل الظواهر وضبطها ومعرفة مداها ، وقد صار علم النفس شوطاً بعيداً في قياس القدرات العقلية والذكاء والميول الاجتماعية ومكونات الشخصية ، واحتلت هذه الجوانب مكان الصدارة من أبحاثه منذ أوائل القرن العشرين ، وأخذ المشتغلون بهذا العلم يشحذون وسائلهم الفنية وأساليبهم الإحصائية لعمل الاختبارات والمقاييس وتقنياتها وتطبيقاتها ، واستعملت هذه الاختبارات في تصنيف الناس ، وتعليم التلاميذ ، وتوزيعهم على أنواع المدارس التي تناسب ميولهم . وذهب بعض هؤلاء مذاهب بعيدة في تحكميم هذه المقاييس ، واعتبارها قاطعة في صبر أغوار العقل وتوجيه الأفراد في ضوء نتائجها الموضوعية . ولا نريد أن نتعرض هنا للمناهج العلمية أو الإحصائية التي تلتزم في صناعة هذه المقاييس أو في تحليل نتائجها ، وإنما نريد أن نعالج بعض أسسها وفروضها الفلسفية . ولعل كلمة « فلسفية » تثير اعتراض مدرسة المقاييس العقلية التي تعتز بأن اتجاهاتها في البحث العلمي قد نأت بعلم النفس عن شوائب النظريات والحدود المنطقي ، ولكن مثل هذا الاعتراض يقفل أمراً جوهرياً تبرزه دراسة تاريخ العلوم ، إذ الملاحظ في تاريخ تطور العلوم أن الفلسفة هي التي أثارت أسئلة معينة أخذ

العلماء في الإجابة عنها ، ووجهت البحث العلمي في كثير من الحالات إلى موضوعات بعينها نتيجة للفلسفة الاجتماعية السائدة في عصر من العصور<sup>(١)</sup> . وإذا كان الابتعاد عن الفروض الفلسفية أمراً ممكناً في العلوم الطبيعية فإنه أمر عسير التحقق في العلوم الإنسانية التي لا يمكن أن تقوم بالتجريب في الإنسان ، وإنما تعتمد - إن ظاهراً وإن مستتراً - على فروض فلسفية تتصل بطبيعة الإنسان وتكوينه ودوافعه .

فلا مناص إذن من النظر إلى موضوع المقاييس العقلية في ضوء الفروض الأساسية التي تقوم عليها والتي قد يأخذها بعض المشتغلين بها مسلمات قلما يتعرضون لمناقشتها .

وحين نتعرض لموضوع الذكاء مثلاً نجد أنه يعرف « بالقدرة المعرفية النظرية العامة » ؛ ولذا فهو يتميز بحسب هذا التعريف الشائع بأنه موروث ، ويدخل كمعصر مشترك في جميع العمليات المعرفية ، وهو دليل على محصلة النشاط العقلي كله . وهذه القدرة المعرفية تنمو أو تضعف نتيجة لتفاعل عوامل الوراثة والبيئة ، وهي التي تظهر آثارها فيما يقوم به الإنسان من أعمال تتطلب الربط بين الأشياء ، واستنباط النتائج ، والقدرة على

auwerys, J.A., The Roots of Science.  
London, Evans Bros, 1931 pp. 10-12.

كذلك تدعم مسألة الوراثة في الذكاء بقانون التراجع Regression الذي استنبطه جولتون Galton من الظواهر الجسدية ؛ فإن أبناء الطول البالغين في الطول يكونون طولاً أيضاً ، ولكن متوسط طولهم أقل من متوسط طول آبائهم وأمهاتهم ، كما نجد أن أبناء البالغين في القصر أيضاً قصار ، ولكن متوسط طولهم يكون أكبر من متوسط طول آبائهم . ومعنى هذا أن هناك اتجاهاً عند أبناء البالغين في الطول وأبناء البالغين في القصر للتراجع إلى النقطة المتوسطة في الطول .

وظهرت في ضوء هذا القانون نتائج تربط بين الذكاء لدى أبناء الفئات الاجتماعية المختلفة وبين ذكاء آبائهم كما هو صفة من الصفات البيولوجية ، والجدول الآتي يوضح هذه النقطة :

نقطة الآباء	نقطة الأبناء	نقطة الآباء
١٢٠	١٥٠	كبار رجال العلم والأعمال
١١٥	١٣٠	رجال الفن والموسيقى والمثقفون
١٠٩	١١٨	المثقفون من الأعمال الكتابية
٩٢	٨٦	والهنو أمهات
٩٨	٩٧	العامل غير المهرة
٩٠	٨٠	العامل الشبهون بالمهرة
		العامل في فترات متقطعة

كذلك يتضح ربط الذكاء بالعوامل الوراثية في تلك الصبيحة التي نادى بها بعض العلماء المشتغلين بقياس الذكاء من أمثال بيرت وتومسون في بريطانيا ، وكاتل في الولايات المتحدة ، وضحاها أن ذكاء الأمتين آخذ في الانحدار بسبب انخفاض متوسط الذكاء لدى الأسر التي تنجب أطفالاً كثيرين ، وارتفاعه النسبي لدى أبناء الأسر التي تنجب أطفالاً أقل . والجدول التالي يبين النتائج التي توصل إليها تومسون في اختبارات الذكاء في جزيرة وايت .

التكيف والابتكار ، والتغلب على الصعوبات ، وحل المشكلات ، والتصرف في المواقف .

وقد وضعت لقياس الذكاء اختبارات متعددة لتسبر المستويات العقلية المختلفة ، وأحكمت حلقات الاختبارات حتى تكون صحيحة بمعنى أنها تقيس ما تزعم قياسه فلا تقيس شيئاً آخر ، وحتى تكون ثابتة بحيث تعطي النتائج نفسها كلما طبقت على الشخص الواحد ، وحتى تكون مميزة لمختلف الدرجات بين من تقيس ذكاءهم (١) .

ولا شك أن مسألة العوامل الوراثية في الذكاء فرض من الفروض الأساسية الشائعة التي تكمن وراء تصوره وطرق قياسه . ويزعم القائلون بذلك أن الظروف الاجتماعية إنما تقوى العوامل الوراثية أو تضعفها ؛ وقد ذهب بعضهم إلى تحديد مدى تأثير البيئة في هذا الصدد ، فقدرت بما لا يزيد عن ٢٠ ٪ ، ونسبة الوراثة بحوالي ٨٠ ٪ ، وقدر غيرهم نسباً أخرى لكل من العاملين . واستنتج هذا أيضاً قولهم : إن عوامل الوراثة وتأثيرها في المجتمعات المتحضرة أقوى وأوضح منها في البيئات المتخلفة حضارياً حيث يكون لعوامل البيئة أهمية أكبر فيما تقيسه اختبارات الذكاء ، وقد دعمت أهمية عوامل الوراثة في الذكاء بما يعرف بثبات نسبة الذكاء :

$$\text{Constancy of I.Q.} = \frac{\text{العمر العقل}}{\text{العمر الزمني}} \times 100$$

فهى نسبة لا تتغير مع السن واكتساب خبرات جديدة ، أو بالتعلم أو غيره من الظروف الاجتماعية ؛ ولهذا كانت نسبة الذكاء الثابتة معياراً هاماً في الحكم على التلاميذ أو في تقدير صلاحية الإنسان لعمل الأعمال ؛ فإذا قدرناها في أى وقت من الأوقات استطعنا أن نتوقع مطمئنين مقدار ما يترقب على هذا الذكاء من عمل أو تصرف في المستقبل .

(١) محمد خليفة بركات - الاختبارات والمقاييس العقلية . القاهرة . مكتبة مصر . ١٩٥٤ ( الفصل الرابع ) .

الأفكار والنظم الديمقراطية ؛ مما عرض مسألة المقاييس العقلية للنقد ، ودعا إلى إعادة النظر في فروضها وأسسها . وكان من أول تلك الأسس التي أعيد النظر فيها مدى تأثير البيئة والوراثة على الذكاء ، فأجريت الاختبارات على التوائم المتطابقة من بويضة واحدة حيث تكون العوامل الوراثية متماثلة إلى أقصى حد ممكن ، وتبين منها أنه سواء في الحالات التي كانت فيها بيئة التنشئة واحدة أو مختلفة فإن هناك فروقا بينهم في الذكاء أو في الاتجاهات الانفعالية . ولا شك أن الاختلافات بين التوائم الذين نشأوا في بيئات متباينة كانت واضحة وذات دلالات إحصائية حيث بلغ الفرق بين التوأمين في بعض الحالات ٢٤ درجة من درجات الذكاء ؛ وهذا مما يعزز الرأي القائل بأهمية العوامل الاجتماعية في موضوع الذكاء (٢) .

أضف إلى هذا أن الأبحاث الحديثة في الذكاء شككت في بعض عناصره الجوهرية المعتمدة على فرض الوراثة ؛ فقد أظهرت بعض هذه الأبحاث أن نسبة الذكاء ليست ثابتة . وكان الزعم القائم منذ أبحاث ترمان وما تلاها يقوم على هذه الدعوى التي تدمم اتخاذ مقاييس الذكاء أداة لتصنيف التلاميذ وتقسيم الفصول واختيار الصالحين لأنواع معينة من الدراسة : فقد طبق اختبار ستانفورد - بينيه على مجموعة من الطلاب ، ورصدت نتائج ، ثم أعيد تطبيقه على المجموعة نفسها على مدى عشر سنوات متتالية ، فكان معامل الارتباط بين النتائج الأولى واللاحقة كالآتي :

المسلة

معامل الارتباط \*

بعد أسبوعين

٠,٩٥

Anastasi, A & Foley J.P., Differential Psychology, ( ٢ ) 1949, New York, The Macmillan Company. (Revised edition) pp. 343-348.

( ٥ ) هو المعامل الذي يحدد نوع العلاقة بين متغيرين ، وتنعصر قيمته بين +١ و -١ ، أي بين العلاقة المرددة الكاملة والعلاقة العكسية الكاملة وما بينهما من درجات .

عدد الأسر المختبرة	عدد الأولاد في الأسرة	متوسط ذكاء الأطفال
١١٥	١	١٠٦,٢
٢١٢	٢	١٠٥,٤
١٨٥	٣	١٠٢,٣
١٥٢	٤	١٠١,٥
١٢٧	٥	٩٩,٦
١٠٣	٦	٩٦,٥
٨٨	٧	٩٣,٨
١٠٢	أكثر من ٨	٩٥,٨ (١)

وهكذا يلاحظ المستعرض لموضوع الذكاء وأسائده ونتائج أهمية دور الوراثة في تصور المشتغلين بقياسه ، بل ارتباطه في فروضه الأصلية بقوانين علم الحياة حيث تفسر خصائص النبات والحيوان بعوامل الوراثة وصلتها بعوامل البيئة ، وما استقرت عليه تلك الخصائص كنتيجة حتمية لعملية التكيف والبقاء ؛ ومن ثم ترى كيف تأثر القياس العقلي بالقوانين البيولوجية ، كما تأثرت هذه القوانين أيضاً بجملة من الفروض في علم النفس فيما يتصل بموضوع السلوك والدوافع .

وقد ارتبط موضوع القياس العقلي إما بأسماء علماء اشتغلوا بدراسة الفسيولوجيا وعلم الحياة مثل جوتون وفنت ، أو استمد كثيراً من اتجاهاته من الدراسات المتصلة بسلوك الحيوان كما هو الحال في دراسات تريون على سلالات الفيران الذكية والغبية وسلوكها في المناهات .

\* \* \*

وقد صادف تطبيق الاختبارات العقلية منذ أواخر القرن التاسع عشر النظم الاجتماعية التي تنسق معه في تصنيف الناس بحسب قواعد مخنومة تلعب الوراثة فيها دوراً كبيراً ، بيد أن الدراسات الاجتماعية قد أظهرت أهمية الظروف والعوامل البيئية وقيمة النشاط البشري في تكوين الخصائص النفسية والعقلية ، وسارت هذه الدراسات مع نمو

Eysenck, H.J., Uses and Abuses of Psychology ( ١ ) (الفصل الرابع) (Pelican Books) 1953.

انتقاء التلاميذ في المدارس الإعدادية وإلحاقهم بالمدارس الثانوية النظرية ، ولكن البحوث التي أجريت على العلاقة بين نتائج هذه الاختبارات ونجاح التلاميذ الواقعي في التحصيل والدراسة فيها بعد لم تسفر إلا عن معامل ارتباط يتردد بين ٠,٤ ، ٠,٥ على الأكثر ، وهي علاقة ضعيفة نسبياً ، ولا يمكن الاطمئنان إليها إحصائياً ؛ ولذلك ظهرت الدعوة إلى أن تستبدل هذه المعايير بطاقات مدرسية جامعة تسجل فيها مختلف المعلومات عن أحوال التلميذ ومدى تقدمه الدراسي ونموه الاجتماعي والعاطفي ومجالات نشاطه في الفصل وخارجه <sup>(١)</sup> .

وفي الولايات المتحدة قامت بحوث للنظر في صلاحية اختبارات الذكاء كأساس للحكم على قابلية التلميذ للتعلم على اعتبار أنها تقيس الاستعداد ، ولا تتأثر بالعوامل الثقافية . ولعل أشهر هذه الأبحاث وأدقها ما قامت به جامعة شيكاغو بإشراف الأستاذ أليسون دافيز ، وكان هدف هذا البحث بيان العلاقة بين نسبة الذكاء والمستويات الاجتماعية للتلاميذ ، والوصول إلى معرفة أنواع عناصر الاختبار المشعة بالعوامل الثقافية . والتي يتميز فيها تلاميذ المستوى الاجتماعي العالي وتلك التي يتميز فيها تلاميذ المستوى الاجتماعي المنخفض ، وتلك التي يتساوى فيها الفريقان . وقد استخدم في البحث اختبارات للذكاء أكثرها لفظي وأقلها غير لفظي . والمهم في نتائج هذا البحث أن متوسط نسبة الذكاء للتلاميذ في المستوى الاجتماعي الأول أعلى من متوسط نسبة الذكاء للمجموعة الثانية بدرجات متفاوتة بحسب نوع الاختبار وأعمار المتحنيين . وتبين أن هذه الفروق تظهر أكثر ما تظهر في تفوق الفئات الاجتماعية العالية في عناصر الاختبارات التي تغلب عليها الناحية اللفظية والرمزية . وقد يكون هذا الارتباط بين نسبة الذكاء والفئات

٠,٩١	بعد ستة
٠,٨٧	بعد سنتين
٠,٨٣	بعد ٣ سنوات
٠,٧٩	بعد ٤ سنوات
٠,٧٥	بعد ٥ سنوات
٠,٥٥	بعد ١٠ سنوات

ويتبين من هذا الجدول أن نسبة الذكاء قد تغيرت على مدى عشر سنوات بحيث لم يعد لنتائج الاختبار من ناحية ثباتها دلالة إحصائية قوية يمكن الاعتماد عليها والتكهن بما كان يمكن أن يحدث بعد مرور هذه المدة كما كان الزعم القديم <sup>(٢)</sup> .

وقد أجرى ستودارد عدة اختبارات لمعرفة مدى ثبات نتائج اختبارات الذكاء ومدى تأثيرها بعوامل الخبرة والدراسة أو المعلومات ، واختار لذلك مجموعة ضابطة ومجموعة تجريبية على النحو المألوف في مناهج البحث العلمي ، وقطع في نتائجه بتأثير الظروف البيئية في نتائج الاختبارات (٥) ، كما قطع بأن نسبة الذكاء ليست ثابتة ، ولا يمكن الاعتماد عليها في اتجاه النمو العقلي الذي لا يمكن ضمان سيره بحسب أية قواعد معلومة .

• • •

وقد تردد صدى هذه الشكوك في معظم البلاد التي اصطنعت من اختبارات الذكاء وسيلة لتصنيف التلاميذ : ففي إنجلترا مثلاً كانت هذه الاختبارات وسيلة من وسائل

(٥) انظر السيرة محمد خيرى : الإحصاء في البحوث النفسية والقياسية والاجتماعية . الباب السابع - دار الفكر العربي ١٩٥٦ .

(١) Dearborn, W.F., Rothney, J.W., et al.,

Producting the cHilda's Development - Cambridge Sci-Art Publishers, 1948.

(٥) يحسن هنا أن نقل نصاً لبيان التي انتهى إليها ستودارد من أبحاثه :

"The evidence supplied by research is making it apparent that intelligence is not fixed and determined. . . For brains that appear intact and efficient physiologically and neurologically, there is no guarantee that mental growth will proceed according to any standard."

Encyclopedia of Educational Research, Monroe, article Education

أو اختبار رسم الرجل ، حيث تضع نتائج الاختبارين الأخيرين الفئة المختبرة في صف ضعاف العقول <sup>(١)</sup> ، كما ظهر أيضاً أن الأطفال اليابانيين يفوقون الأطفال الأمريكيين في عناصر الاختبار التي تتطلب جهداً وتركيزاً وقدرة على التصور البصري أو الإدراك المكاني ، على حين يتفوق الأمريكيون في العناصر التي تتطلب قدرة حسابية أو لفظية ، كما يتميز أطفال الهنود الحمر عن الأمريكيين في اختبار رسم الرجل <sup>(٢)</sup> .

وفي روسيا السوفيتية أقبل المسؤولون عن شئون التعليم على إعادة النظر في تنظيمه على أسس علمية عقب ثورة ١٩١٧ ، فاحتضنوا اختبارات الذكاء بصفتها أحدث الأدوات العلمية المعروفة إذ ذاك ، وعين لكل مدرسة في المدن الكبرى أحد المختصين في شئون القياس العقلي بعد تدريبه على ذلك تدريباً خاصاً ، وقسمت المدارس تبعاً لذلك إلى مدارس عادية ، ومدارس خاصة يذهب إليها من تبيت اختبارات الذكاء عدم صلاحيته للتعليم في المدارس العادية ، بيد أنه سرعان ما تعرضت سلامة اختبارات الذكاء في الحكم على الأطفال للنقد الشديد وخاصة بعد أن تبين أن الغالبية العظمى ممن انتقلوا إلى المدارس الخاصة كانوا من أبناء العمال الذين أخذت الجمهوريات السوفيتية تعتمد عليهم في بناء المجتمع الجديد. وفي الوقت الذي أظهر العمال كفاية وقدرة على مختلف الأعمال الصناعية والفنية والإدارية أصيبوا بخيبة أمل حين ألفوا معظم أبنائهم في المدارس الخاصة . ويعد دراسات ومناقشات فنية حول موضوع القياس العقلي تقرر إلغاؤه بقانون صدر عام ١٩٣٦ .

• • •

وفي ضوء كل هذه الاعتبارات نتساءل عن الذكاء كتجريد فكري يفسر ظواهر عقلية معينة ، فترى أن مجال

الاجتماعية في نظر هؤلاء الباحثين راجعاً إلى عوامل وراثية أى أنه يحتمل أن يكون أبناء الفئات العليا قد ورثوا عن آبائهم ذكائهم ، كما يمكن أن يعزى هذا الارتباط أيضاً إلى عوامل البيئة والتنشئة الاجتماعية . وبالرغم من ترددهم وعدم قدرتهم على الجزم بعامل معين في هذا الصدد فإنهم يرجحون أن مادة الاختبارات وعناصرها متأثرة إلى حد كبير بالظروف الاجتماعية ، وأن الاختلاف في النتائج إنما يعزى إلى ما تشجع به الاختبارات من أسئلة تكون أقرب إلى ثقافة الفئات الوسطى أو العليا في المجتمع . وإلى أن هذه المواقف الاختبارية لا تعني قوى التلاميذ من الفئات التي هم أقل حظاً ، فتدفعهم إلى بذل أقصى جهدهم في الإجابة عنها على حين يجد فيها الآخرون حافزاً قوياً . هذا فضلاً عن الاختلاف في الاعتياد والألفة أو المألوف الجدي للمواقف الامتحانية : فقد وجد مثلاً أن المجموعة الثانية من تلاميذ المستوى الاجتماعي الأقل كانت أكثر اعتياداً على التخمين والحظ أو اختيار الإجابة الأولى في العناصر التي فيها اختيار لإجابة صحيحة من جملة إجابات <sup>(٣)</sup> .

ويبدو أثر الاختلاف في النظر إلى مشكلات الحياة ومعالجتها أو في الاهتمام بأنواع معينة منها في مدى ونوع استجابة الأفراد من حضارات وثقافات متنوعة لاختبارات الذكاء : فهناك أنواع من الحضارات يستجيب أفرادها للاختبارات العملية بحكم ظروف بيئاتهم وألفتهم بالمسائل العملية في حياتهم اليومية ، فما تعرضه هذه الاختبارات العملية قريب الشبه بأنماط حضارتهم ومشكلاتها ، كما ظهر ذلك عند قبائل الشلوك حيث كانت نتائج اختبار القرين الذي وضعه ألكسندر أعلى من نتائج اختبار المتأهة

E. Ellis, K. & Davis, Allison et al., Intelligence (١) and Cultural Differences, The University of Chicago Press, 1951.

يستطيع لقارىء أن يقتصر على قراءة القسم الثالث من التقرير حيث يعطى صورة واضحة من الموضوع إذا أراد تجنب التفاصيل . (Part II pp. 51-78).

Fahmy, M., Initial Exploring of the Shilluk (١) Intelligence. Dar Misr, 1956 p. 29.

Anastasi & Poly, Op. Cit., pp. 738-740. (٢)

يتميز بالقدرة على تكوين بعض العادات وعلى إدراك بعض أنواع العلاقات .

وتقترب هذه الفروق في القدرة العقلية بين الإنسان والحيوان بفروق واضحة في المسافة التي يشغلها فصلاً الجبهة في المخ Frontal lobes . والاختلاف في تصور التفكير الإنساني والحيواني اختلاف كبير لا كمي ، فإن الحيوان حتى في أعقد صورته إنما يستجيب لحاجاته البيولوجية المباشرة ، ولما تتطلبه مقتضيات البيئة التي يعيش فيها من تكيف مادي يواجهه مواجهة غريزية ، أما تفكير الإنسان فهو تفكير اجتماعي ينتزع مادته ومقوماته ومعانيه من أنواع النشاط البشري الذي يقوم به ومن العلاقات الإنسانية التي يكونها ليتحكم في بيئته عن طريق معداته وتنظيماته ، وبذلك أصبح لدى الإنسان وسائل جديدة لم يحفظها الحيوان يمكنه من السيطرة على بيئته ومن اتخاذ ما يراه مناسباً للتعامل معها ، فاستطاع الإنسان أن يعيش في مختلف الأجواء والبيئات : يصنع الملابس ، ويوقد النار ، ويبني البيوت ، ويقطع الغابات ، ويخترع الآلات . وبعبارة أخرى استطاع الإنسان عن طريق وعيه ونشاطه الاجتماعي وقدرته على العمل والإنتاج أن يخلق بيئته وأن تنهياً له مجالات جديدة لتكوين نواحي إنسانيته ، فلم يعد يكتفى بسد حاجاته البيولوجية ، بل استطاع أن يكتسب عادات جديدة وأن يخلق لنفسه حاجات جديدة ، ولم يعد يكتفى برغبته في مجرد المحافظة على البقاء ، بل اهتم بتنمية الحياة نفسها ودفعها في اتجاهات معينة والاستمتاع بها .

ويتنوع جوانب النشاط البشري ظهرت أنواع جديدة من القدرات البشرية ليست معروفة في عالم الحيوان : كالقدرة على التعبير الفني ، والقدرة على الاستمتاع بالموسيقى ، أو القدرة على الدقة والاحكام في العمل ، وكلها ظهرت نتيجة لرعي الإنسان ونشاطه الاجتماعي .

وفي ضوء هذا أيضاً يصبح من الأمور القسرية تحديد مستوى كفاية الإنسان أو قياس قدراته والحكم عليها في نقطة زمنية معينة واتخاذ ذلك معياراً لما يمكن أن

غامض وتحديد به أكثر غموضاً : فاختبارات الذكاء بعناصرها المختلفة المتنوعة تحاول قياس مظاهر متعددة ، وتعتبر هذه العناصر مجسات لسر أغوار العمليات العقلية التي يضم بعضها إلى بعض ، فيكون نتيجة حسابها ما يعرف بالذكاء ، فهل الذكاء هو القدرة على التفكير المجرد ، أو هو القدرة على حل المشكلات ، أو القدرة على انتصرف ، أو القدرة على التكيف ، أو القدرة على التعلم من المواقف الجديدة ، أو القدرة على الابتكار ، أو القدرة على التركيز ؟ . فاختبارات الذكاء الحالية تحاول قياس جميع هذه العمليات وأكثر منها .

وحسب إذا تم الاتفاق على نوع أو أنواع من هذه العمليات لنقل ما يمكن أن يصطلح عليه بالذكاء فينبغي أن نتساءل : هل إذا كان الذكاء هو القدرة على التفكير مثلاً فأى نوع من التفكير ؟ وفي أى الموضوعات ؟ وإذا كان الذكاء هو القدرة على حل المشكلات فأى نوع من المشكلات ؟ مشكلات العمل أو لبيت أو العلاقة مع الناس أو الترفيه أو الحصول على المال . أو الشهرة ؟ وفي تصور أنواع المشكلات وطرق معالجتها وحدها يختلف الأفراد تبعاً لتنشئتهم الاجتماعية وظروفهم الحضارية . كما ظهر من نتائج الاختبارات التي أشرنا إليها لدى بعض أهل الثقافات المتباينة . ووراء هذا كله أنواع من القيم والأهداف الشخصية والاجتماعية التي يسعى الأفراد واهتمعات إلى تمنيها ورعايتها ، وهكذا تبدو مسألة محتويات اختبار الذكاء معقدة للغاية ، وليس من الدقة العلمية أن يغفل المشتغلون باختبارات الذكاء خطر هذا التعقيد وضرورة توضيح فروضهم في هذا الصدد .

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن الإنسان يختلف عن سائر الكائنات الحية بأنه يتميز « بالقدرة الواعية » التي يمكنه من أن يفكر ويعمل ، ويكون في الوقت نفسه مدركاً أنه يفكر وأنه يعمل ، ومن ثم يكون متحكماً في سلوكه هادفاً في نشاطه . أما تفكير الحيوان فإنه يقتصر على معرفة المدركات الحسية الأولية ، وفي أرقى مراحله



سابق على كل خبرة وتعلم ، كما أننا نسلم بأن ما يفعله الشخص تحت ظروف معينة هي ظروف إجراء الاختبار - يمكن أن يكون دليلاً على ما يمكن أن يعمل بوجه عام ... كذلك نسلم بأن الاختبار ما هو إلا عينة من سلوك الطفل ككل ، والعينة تدل على الكل <sup>(١٠)</sup> ولا شك أن مثل هذه القروض والسلمات تحتاج إلى مزيد من المناقشة والتوضيح . وقد حاولت في هذا المقال أن أتعرض لبعضها ، وهي بحاجة إلى مزيد من البحث والتحقيق ، لأن آثار هذه القروض لا تقتصر على مجرد اختبارات الذكاء كأدوات علمية . وإنما تمتد إلى موضوع التعليم نفسه في جملته وتفصيله : ولهذا الموضوع مجال آخر ( ٥ ) .

( ١ ) أحمد زكي صالح ، علم النفس التعليمي - القاهرة - مكتبة النهضة ( الطبعة الثالثة ) ١٩٥٣ ص ٢٤٩ .

( ٥ ) لم نتعرض في هذا المقال للأساليب الإحصائية الخفية في قياس الذكاء أو القدرات العقلية ، وأصحها معادل الارتباط والتحليل التاملي . واستعمال هذه الأساليب الإحصائية لا يلقى إطلاقاً المجال الواسع لظواهر القروض في تفسيرات نتائجها ، بل عارق تركبها وانحياز عن شفافيتها .

انظر Grompe, L , Theory versus Empiricism in Medicine. Modern Quarterly vol. No. I Winter 1951-52.

يصل إليه ، أو ينتظر منه في المستقبل ، لأن الكفاية أو القدرة لا تظهر إلا عن طريق ممارسة العمل وفي أثناء معاناته ، ولهذا يمكن اعتبار القدرات وليدة للظروف التي يتمكن المرء فيها من القيام بالنشاط الذي يستغرق فيه بطريقة ناجحة ومرضية له وللمجتمع الذي يعيش فيه . أضف إلى هذا أن قياس الذكاء أو القدرات العقلية عن طريق اختبارات في مواقف مصطنعة لا يمكن اتخاذها دلالة يمكن التكهن عن طريقها بما يمكن أن يصل إليه الفرد في المواقف الاجتماعية الواقعية ؛ فليس إنتاج الإنسان ونشاطه حاصل جمع لذكائه وقدراته العقلية أو مزج ميكانيكي لها ، وإنما هو تفاعل كيميائي بين عناصر لا نهاية لها في نشاطه المتصل بالحلقات مع الظروف المادية والاجتماعية التي فيها يتعاملان معاً .

• • •

وبعد - فهذه بعض الخطوط العامة حول موضوع المقاييس العقلية وفروضها التي تؤخذ على أنها أمور مسلم بها كما عبر عنها أحد المشتغلين بعلم النفس حيث يقول : « لا شك أن وراء فكرة القياس العقل بعض المسلمات . ونحن نسلم بطبيعة الحال أن الذكاء موروث . أي أنه



# الفضاء بين العلم والخيال

بقلم جون دافى

ترجمة الأستاذ محمد خيرى سعيد

الأخرى - ينبغي أن يمرّ فوق القطبين الشمالى والجنوبى ، حتى إذا دارت الأرض حول نفسها تحت هذا المدار صارت فى حيز الإمكان رؤية القمر الصناعى فى أى مكان على ظهر البسيطة ، ولأنه لا وجود - فى هذه الحال - لقوة « القذف القلاعى » فإن الضرورة توجب استخدام صاروخ قاذف أكثر قوة ، لكن سبوتنك رقم (١) لا يبعد كثيراً عن المدار القطبى ، وما على الروس إلا أن يتخيلوا قمراً صناعياً أخف منه قليلاً ، أو يضبطوا صاروخاً أقوى قليلاً حتى يظفروا لقمرهم الصناعى بمدار قطبى .

وللقمر الروسى أثر منبه ، يخرجنا من السكرة إلى الفكرة ، فلا بد أن يكون قد استخدم فى إطلاقه المصاروخ العابر للقارات . وواقع الحال أنه كان على الأرجح صاروخاً من هذا القبيل هبى لهذا الغرض . وقد أطلق القمر على ارتفاع ٣٠٠ ميل بسرعة ١٨,٠٠٠ ميل فى الساعة ، ويستطيع المصاروخ نفسه أن يحمل قنبلة مثبتة فى رأسه إلى هدف يقع على مسافة ٥,٠٠٠ ميل . عند إطلاق قمر صناعى لا يتسع المجال للخطأ فى تحديد الارتفاع الذى يطلق منه ، وفى تحديد سرعته واتجاهه . ولا جدال فى أن المصاروخ الروسى القاذف قد روعيت الدقة المتناهية فى ضبطه وتوجيهه ، كى يستطيع إيصال القمر إلى مدار ، أى مدار ، فما بالك بإيصاله إلى هذا المدار الموفق . وقد استولى على الأمريكان قلق شديد من جراء مشكلة التوجيه هذه ، ولو أنهم

خلال الأسبوع الأول من شهر أكتوبر الماضى امتحى الحاجز المهوش الحوّل الذى يفصل حقائق العلم عن القصص العلمية التى ينسجها الخيال . . . فما كنه هذا القمر الروسى الصناعى ؟ وما مغزاه ؟ تجربة علمية ناجحة هو أم خطر حرقى داهم ، أم الخطوة الأولى فى الطريق إلى القمر ؟ أحقاً إن « عصر الفضاء » الذى طالما أفاضت فيه القصص العلمية قد أظلمنا أوانه ، وأدركنا إياقه ؟

أبادر فأقول : إن « سبوتنك » رقم ١ - وهو الاسم الذى أطلقه الروس على قمرهم الصناعى - فتح فى علمى مذهل ، أكثر إغفالاً فى الطموح من القمر الصناعى الذى تنبأ الولايات المتحدة الأمريكية لإطلاقه . وأثقل منه عشر مرات ، مما يجعله أصلح عشر مرات لأن يكون « معملًا فضائياً » ، إذ فى مقدوره أن يحمل عدداً أكثر كثيراً من آلات القياس والتسجيل .

ثم إنه قد أطلق فى مدار أكثر نفعاً ، لأنه يكاد يخلتق فوق جميع المناطق المأهولة من الأرض ، أما القمر الأمريكى فسيملك طريقاً يكاد يوازى خط الاستواء ، ولذلك فإنه سيحلّق فوق رقعة أصغر من سطح الأرض ، ولن يكون مرتباً أبداً فى أوروبا الشمالية . والمدار الاستوائى الذى من هذا القبيل يحتاج إلى صاروخ قاذف أقل قوة ، لأن دوران الأرض حول نفسها يدفعه هو الآخر بنوع من « القذف القلاعى » يساوى فى خط الاستواء قرابة ١٠٠٠ ميل فى الساعة .

القذائف الصاروخية

إن المدار المثالى للأغراض العلمية - من الناحية

سينجحون هم قطعاً في حلها أيضاً ؛ وعلى ذلك ، فالدلائل تدل على أن الصاروخ القاذف للقمر الروسى يمكن أن يوجه في دقة وإحكام بحيث يصل إلى نيويورك كذلك .

### مشروع فانجاراد

إذن ؛ فعل الرغم من أن مشروعات الأقمار الصناعية ما هى إلا جهود « سلمية » يراد بها المشاركة في السنة الجيوفيزيائية الدولية — لا سبيل إلى تجاهل الحقيقة الواقعة ؛ وهى أن القمر الروسى هو أوكند دلالة على أن السيد خروشتوف يعنى ما يقول حين يزعم أنه يملك صاروخاً عابراً للقارات . كذلك يتجلى بوضوح أن برامج الأقمار الصناعية والصواريخ الروسية متشابهة .

ومن الواضح أن هذا — من وجهة النظر السوفييتية — هو أقل الطرق نفقة وأيسرها تكليفاً للإفادة من المخترعات . وأفضلها للارتفاع بعلمائهم ومهندسيهم . وقد اضطر « مشروع فانجاراد » الأمريكى الذى يتبعه علماء من المدنيين دون أن تكون لهم أية صلة بالبرامج الصاروخية — إلى استعمال صواريخ البحث في الأنواء العليا بعد تطويرها ، وهى من حيث القوة أقل بكثير من الصواريخ العابرة للقارات في إطلاق قمرهم الصناعى . وبينما تجرى الحال في أمريكا على هذا المثال ، سيتمكن الروس بلا مراعى من إطلاق أقمار صناعية أضخم وسيستغلون في القضاء إلى مسافات أبعد .

ويفضى بنا هذا إلى اعتبارات هامة . وأشد ما يكتنف سبوتنك ( رقم ١ ) من غموض — هو ما يحتويه في داخله ؛ ذلك أن كرة قطرها ٢٣ بوصة وزنتها ١٨٤ رطلا لا بد أن تملأ بشيء ثقيل جدا . وقد ذهب بعض إلى أن معظم الوزن آت من بطاريات لتحزيز أجهزة الإرسال اللاسلكية Bleeping ، ولكن الروس أنفسهم يقولون : إن البطاريات لا ينبغي أن تستمر أكثر من

( ٥ ) - حدث هذا فعلاً بإطلاق « سبوتنك » رقم ٢ يحمل الكلب « لايك »

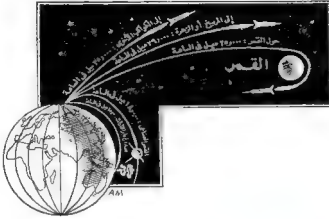
ثلاثة أسابيع أو نحو ذلك . ويبدو أنه ليس ثم من سبب يدعو إلى أن يزيد على ١٠ أرطال أو ١٥ رطلا وزن بطاريات يراد بها تعزيز تلك الأجهزة لمدة ثلاثة أسابيع . ولا خفاء في أن القمر الصناعى يحمل مضخات

تضغط غاز الأروت حوله من الداخل لإبقاء درجة الحرارة على نسق واحد ، وهذه المضخات تزن بطبيعة الحال بضعة أرطال . والراجع أن القمر يحمل — أيضاً — أجهزة لتسجيل درجة الحرارة وصدعات الشهب إذا « لمحه » ، لكن نسبة كبيرة من ١٨٤ رطلا ما تزال غير محسوب حسابها . وقد قال الروس مراراً وتكراراً : إن « سبوتنك » رقم ( ١ ) ما هو إلا نموذج أساسى بسيط ، زود بمعدات بسيطة والغرض الرئيسى من إعدادة هو تجربة طرق الإطلاق واقضاء الأثر ؛ بل إن بعض الناس قد ارتأوا أن القمر الروسى يحمل صاروخاً يساوى وزنه وزن الآلات التى يريدون أن يحرقوها بها قمرأ ثانياً يزعمون إطلاقه ، غير أن ذلك فبا يبدو إجراءً ينطوى على إسراف لا مبرر له .

فماذا — إذن — جعل وزن القمر الصناعى الروسى ثقيلًا إلى هذا الحد ؟ من الاحتمالات التى يجوز افتراضها هو أنه أحاط به غلاف كثيف من مائه أعدت خصيصاً لمقاومة الحرارة المرتفعة التى تتولد لدى دخوله في أوبته طبقات الجو التى هى أكثر كثافة .

### المبوط إلى الأرض

من المشكلات الرئيسية بالنسبة للصاروخ العابر للقارات — مشكلة إزال القنبلة المثبتة في رأسه دون أن تحترق كما تحترق الشهب ، لكن العلماء بهمهم في الدرجة القصوى — أيضاً — إطلاق قمر صناعى يستطيع استعادته ، مشتملا على كل التسجيلات العلمية ، أو في القليل إطلاق قمر صناعى ، يستعصى على الاحتراق أربعمائة وعشرين ساعة يتمكن خلالها من الدوران سابحاً في الجو حول الأرض عدة مرات متوهجاً يغطى بريقه الأبصار كأنه الشهاب ، ويدور في بطنه نسي حتى



وآلات نجد أنك إذا كنت تملك قمرا زنته ١٨٤ رطلاً  
تصنع به ماشاء فإن ذلك يغريك ثم يغريك بمحاولة القيام  
بتجربة تهدف إلى استعادة القمر إلى الأرض سالماً لم  
بحسبه صوم .

ترى ماذا يبيء بعد سبوتنك رقم (١) ؟ ستكون  
الخطوة الأولى أفعارا صناعية مزودة بأجهزة علمية معقدة  
للمساهمة في أعمال السنة الحيوفيزيكية الدولية، وفي هذا ما  
يشير العلماء ؛ وقد باتى آخر الأمر بنتائج عملية - مثل  
اتصالات لاسلكية وتكهينات جوية أفضل - تنجم عن  
التمعق في تفهم طبقات الجو العليا وكيف تؤثر الشمس  
فيها .

يبد أن الخطوة التالية هذه الخطوة - هي التي  
تصيب الخيلة بدوار والتي تجعل أهل الوقر من العلماء  
يفكرون في هندامهم حين ينتقون أودية السفر في الفضاء !  
نحو القمر .

أولا وقبل كل شيء ، إن الصاروخ الذي أطلق  
سبوتنك رقم (١) يستطيع كذلك قذف كرة تزن قرابة  
عشرة أرباطل حتى تصل إلى القمر ، وإذن ؛ فالقمر

تيسر دراسته على مهل ؛ فإن يكن الروس قد أرمعوا  
معاونة رجال الحرب في حل مشكلتهم الخاصة : الإياب ،  
إياب الصاروخ مع رأسه سالماً ، وإدخال السرور على  
قلوب العلماء في الوقت ذاته - كان ذلك أخيرا مقبلا غفا .  
والصاروخ الذي في المقدور استعادته سالماً لا حاجة  
به إلى المعدات الضرورية لإرسال النتائج لاسلكياً إلى  
الأرض ، وإذا كنت على شغف خالص بالسفر في  
الفضاء راكباً القمر الصناعي فإن استعادة هذه الأقمار  
هي مشكلة المشكلات بالنسبة لك ولأمثالك .

وعلى ذلك - يبدو جد محتمل أن القمر الصناعي  
الروسي يتطوى على ضروب من تجارب الاستعادة ، أو  
إذا لم يكن قد انطوى عليها فقد تنطوى عليها الأقمار  
المقبلة .

كل ذلك بالضرورة من قبيل الافتراض والارتياح ،  
ولكن لا جدال في أن جميع من يعنيه الأمر - العلماء ،  
وتجار الصواريخ ورجال الفضاء المنتظرين - حريصون  
على الاهتمام بمشكلة أوبة الأقمار من الفضاء واستعادتها  
إلى الأرض سالمة .

وبينا القمر الروسي ربما لا يحتوي إلا على بطاريات

## الهدف المستقر

وأرى أن استخدام الأقمار الصناعية في الأغراض الحربية يبالغ فيه . وما القول بإنشاء « محطات الفضاء » أو « معازل الفضاء » الآلة ، تسد منها إلى نيويورك أو موسكو ضربات ساحقة تلك الزرع والضرع من مدار على ارتفاع ألف ميل من الأرض — إلا حديث خرافة ؛ ذلك أنها ستكون هدفاً ثابتاً مستقراً يُنال من الأرض . ومحطات « الإنذار » والمراقبة غير المزودة بخلاقي من البشر تلك التي ترقب كل حركة يأتي بها العدو من الفضاء — هي الأخرى مشكوك في مبادتها بإعطاء إشارة الخطر . . بل إن الكواكب الصناعية قد تحذف مراقبة التحركات في البحر أو التطورات الصناعية فوق اليابسة ، ولكنها لكي تأتي بأية فائدة لا بد — على الأرجح — من أن تكون على ضخامة تجعل من السهل كشفها ونسفها بالقنابل .

وأخيراً ؛ يا خطيب الأقمار الصناعية التي تحمل دسائير ممتها ؟ وماذا عن السفر في الفضاء ؟ إن من التسرع أن نردد اليوم كلمة كبير الفلكيين في بريطانيا عقب تعيينه مؤخراً في هذا المنصب : « حكاية السفر في الفضاء هراء فارغ » ، لكن عند الرواية والتقدير المترن الرصين يبدو حقاً أنها أشبه شيء بالهراء وأدنى إلى المحال .

فلرسال رجل في قمر صناعي يعني — أيضاً — إرسال ما يقيم أوده من طعام وشراب وهواء ، ووقايته من الحرارة والبرودة والشهب والأشعة الكونية ، واتخاذ الوسائل الكفيلة بإعادته سالماً إلى الأرض . وفي الوسع تخطيط المعدات والصواريخ اللازمة ، وحين ذلك تترامى الصواريخ العابرة للقارات وسيوتلك رقم (١) كأنها من أدوات العصر الحجري بالقياس إليها . وفي الإمكان تصوّر مثل هذه المعدات من الوجهة الفنية الصناعية ؛ ومع ذلك فإن هناك أشياء في ضمير الغيب ، وبخاصة الأخطار التي تهدد

الطبيعي — من وجه — قد أصبح في متناولنا الآن ؛ وهنا يشرد الفكر ، ويتأرجح : فأين نحن بالضبط من السفر في الفضاء ؟

إن إرسال شيء إلى القمر هو — أولاً — مسألة تتطلب قلبه بعيداً في سرعة كافية ، والسرعة الضرورية هي ٢٥,٠٠٠ ميل في الساعة تقريباً ، يعني أسرع من « سيوتلك » الأول بمقدار ٧,٠٠٠ ميل في الساعة ، وفي وسعتك أن تحاول إصابة القمر بقديفة ، ثم ترجو أن تعرف المزيد عن طبيعة سطح القمر بمراقبة الصلدة ومشاهدتها بواسطة التليسكوب ، ولكن معظم العلماء أكثر اهتماماً بإطلاق صاروخ لا يصدم القمر وإنما يلتفت خلفه ، ويقوم — إن أمكن — بعمل تسجيلات عن وجهه الخلفي المستور عنا ، ثم يعود إلى الأرض . وعلى الرغم من أن مشكلات الترجيح ستكون شاقة عصيّة على الحل فإن هذين المشروعين كيهما يبدو أن تنفيذهما ممكن من الناحية الفنية قبل وقت غير بعيد جداً .

بل ربما كان إرسال « معمل أوتوماتيكي » Robot Laboratory إلى القمر أكثر إثارة . وهذا السوء الخط صعب المرام جداً ؛ لأن الصاروخ ينبغي أن يعمل ثقلاً ضخمًا من الوقود يستهلك في دفعه حتى القمر . وتعود مشكلات الترجيح فتكون مرة أخرى كثوداً وعرة . إلا أن ذلك — أيضاً — يبدو أمراً في حيز الإمكان ، بل هو مستطاع في غضون العشرين عاماً القادمة إذا صبح عزم من يهتمهم الأمر على السخاء بالمال اللازم .

ومن المشروعات التي في المقدور تنفيذها — كواكب نصف دائمة غير أهلة بأى من بني الإنسان ، قد ترتفع عن الأرض ١٠٠٠ ميل تكون بمثابة محطات للمواصلات التلفزيونية ومراكز للأرصاء الجوية ، إلخ ، ولكن يبدو من المستبعد أن تساوى مثل هذه الكواكب تكاليفها على أية حال .

لسنوات قادمة بأقمار صناعية لا تحمل إنساناً ، تكاليفها أقل جداً ، وخطرها أخف وأهون كثيراً .

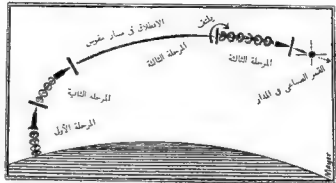
يبقى بعد ذلك عامل الهوية القومية الذى لا يمكن التكهّن به : ففى أمريكا ناس من أهل الجلد يقولون بأن « طريقة الحياة الغربية » لا يمكن تبريرها إلا بالوصول إلى القمر قبل السوفييت . وهناك دلالات توفى إلى أن الروس - على غير انتظار - قد انصرف اهتمامهم إلى الكواكب التى تحمل ناساً من البشر وإلى السفر فى الفضاء ، لكن لم يتأكد بعد : هل يرجع ذلك إلى قيمته الدعاية العظيمة ، أو يرجع إلى أهميته العلمية ؟

إن الموارد التى لا غنى عن بعثتها فى « سباق فضائى » بين الغرب والشرق من الممكن ، فى رأى العلماء ، إنفاقها فى حوزة أفضل ، ما فى ذلك شك . ولا جدال فى أن « سباق » التسلح بالصواريخ الموجهة هو الذى جعل الكواكب الصناعية فى حيز الإمكان . أما التفقة على الكواكب التى تحمل البشر أو إرسال البعثات إلى القمر فإنه يتعذر تبريرها على أسس حربية . ويبدو من غير المحتمل أن تسخر أية حكومة لها مسكة من العقل بالمال اللازم لمثل هذه المشروعات على النطاق الواسع الذى لا معدنى عنه ؛ فلديها الأموال الكافية للعلماء ، ولكنها ليست مستعدة للصرف على مشروعات رواد الفضاء اللانهاى .

الحياة من ناحية الشهب والأشعة الكونية . وعلى هذه الأقمار أن تثبت لكل ذلك .

لا يمكن أن يعتبر القمر الذى يحمل إنساناً أو أكثر من قبيل المستحيلات ، ولكن هل يمكن الانتفاع به ؟ إنه لا يلقى كثير ترجيح من رجال الحرب الذين يرغبون فى إضرام نيران حرب تصلاها آلات فى صورة البشر ، لا طيارون من لحم ودم ينضون بالحياة . ويفضل معظم العلماء ملء الأقمار الصناعية بأدوات ومعدات أوتوماتيكية ، لاملأها بأجهزة تكييف الهواء والأطعمة المعبأة اللازمة لرجال الفضاء . إنما القمر المصنوع لا شك يهم الراغبين فى السفر إلى القمر الطبعى ، فهو فى الواقع مرحلة تمهيدية ضرورية : ذلك لأن البعثات التى تبغى الرحلة إلى القمر يجب عليها تجميع معدات جزئاً فجزئاً بداخل قمر صناعى ، أو من فوق سطحه ، ومن هناك تنطلق بهم سفينة الفضاء إلى القمر الأصيل . ذلك لأن الصاروخ الذى يبدأ من الأرض بكامل معدات الرحلة إلى القمر لا مفر من أن يكون على ضخامة يستحيل معها إطلاقه .

يبدو إذن أن مثل هذا المشروع قد قضى عليه البقاء فى حيز القصص العلمية سنوات كثيرة ؛ لا من أجل الصعوبات الفنية الجسيمة فحسب ؛ ولكن من أجل أنه يخلو من الجدوى والمعنى والهدف ، وسيكتفى العلماء



أطلق القمر الصناعي الروسي بواسطة صاروخ ذي ثلاثة أدوار ، والراجع أن تتابع تحركاته كانت شبيهة بتلك التي رتب للقمر الصناعي الأمريكي والتي أجمعت في هذا الرسم التوضيحي :

( ١ ) « المرحلة الأولى » - وهي الأكبر - تحرق وقوداً سائلاً لمدة ١٤٠ ثانية ، يدفع الصاروخ إلى ارتفاع ٣٥ ميلاً بسرعة ٤٠٠٠ ميل في الساعة .

( ٢ ) أدوات المرحلة الأولى تحترق وتسقط

« المرحلة الثانية » مزودة أيضاً بوقود سائل ، يشتعل ، ويدفع الصاروخ لمدة ١٥٦ ثانية إلى ارتفاع ١٤٠ ميلاً بسرعة ٩,٥٠٠ ميل في الساعة .

( ٣ ) أدوات المرحلة الثانية تحترق وتسقط . ويسبح الصاروخ في مساره المقوس لمدة ٢٩٠ ثانية إلى ارتفاع ٣٠٠ ميل ، وتنخفض السرعة إلى ٩٠٠٠ ميل في الساعة . وتوجه الصاروخ إلى طريقه الصحيح نقشات صغيرة . كل معدات التوجيه معبأة في المرحلة الثانية .

( ٤ ) « المرحلة الثالثة » : يلتف الصاروخ الذي يحتوي على القمر الصناعي فوق قاعدة لتثبيته . ( مزودة بوقود صلب ) يدفع القمر الصناعي أفقياً على ارتفاع ٣٠٠ ميل لمدة ٥٠ ثانية حتى يصل إلى سرعة مدارية قدرها ١٨,٠٠٠ ميل في الساعة .

( ٥ ) « خاتمة المرحلة الثالثة » ، ينطلق القمر الصناعي ، ولكن أدوات المرحلة الثالثة تدور مع القمر . يستغرق تتابع هذه الأدوار كلها ١٠ دقائق .

# چيوتو

## من رواد النهضة الأوروبية

بقلم الدكتور حسن الباشا

ولقد صاحب هذا التطور الاقتصادي والاجتماعي والديني تطوراً فني : فن جهة وضع في الإنتاج الفني اتجاه عقل ، ونظر إلى الفن نظرة معتمدة على الملاحظة والمشاهدة ؛ ومن جهة أخرى عني الفنانون بتصوير الطبيعة ، وب تأكيد الجانب الإنساني في صوره ومخاليهم . ولقد شملت هذه المظاهر الاجتماعية المختلفة كثيراً من المدن الإيطالية - غير أنها كانت أوضح ظهوراً في جمهورية فلورنسا لازدهار صناعة الحرير والصوف فيها في ذلك العصر . ولعناية بتنظيمها ؛ مما أدى إلى ازدياد نموذ الصبغة المتوسطة وغناها ، وتكوين النقابات السياسية ، واستيلائها على السلطة .

ولقد عاش جيوتو الفنان الفلورنسي من حوالى سنة ( ١٢٦٦ - ١٣٣٧ م ) في تلك الفترة التي تتميز بانتصار الطبقة المتوسطة ، ووضوح خصائص مجتمعتها ؛ ومن ثم جاء إنتاجه الفني متسماً بما تتسم به هذه الطبقة من « بساطة » وتعقل واتزان وصرامة ، واستمدت تصوره للفن من دنيا هذه الطائفة التي تشغلت بالصناعة والتجارة ، وتبنى حياتها على أسس ثابتة ، ولا تغالى في الظاهر والترف . ولم يكن فن جيوتو مجرد صدق لروح عصره فحسب ، بل إن ذلك العبقري استطاع أن يبتدع أسلوباً فنياً جديداً يختلف تماماً عن أساليب العصور الوسطى ، ويعتبر في الوقت نفسه تجسّياً فنياً صادقاً للنهضة الإيطالية ومبادئها ، فضلاً عن أن فنه كان الأساس الذي قام عليه الفن الأوروبي ، والمدرسة التي تعلم فيها فنانون النهضة الإيطالية

ترجع المدنية الحديثة في أساسها إلى عصر النهضة ، ذلك العصر الذي نشطت فيه حركة إحياء العلوم والمعارف وتنبه فيه الأوروبيون إلى التراث اليوناني ، فأخذوا يقرءون منه ، ويترجمون خطاه ، كما ظهرت فيه قيمة الإنسان كفرد ، فاعتز بنفسه ، وصما بفكره ، واعتمد على تجاربه الشخصية واستنتاجاته الخاصة ؛ ومن ثم قام بالاكتشافات الجغرافية والعلمية الهائلة التي كان لها أثرها في تطور الحضارة تطوراً كبيراً ، حتى بلغت المستوى العالى الذي نشاهد في هذه الأيام .

ولقد ظهرت بواكر هذه النهضة الأولى في إيطاليا ؛ إذ كان للتغير الذي طرأ على المجتمع الإيطالي في القرن الثالث عشر آثاره القوية التي مهدت لظهور هذا العهد الجديد ، فتميز الميدان الاقتصادي بتحول اقتصاد الأرض إلى اقتصاد المال ، وتطور الإقطاع إلى ثروة نقدية وأدى ذلك إلى نمو مراكز التجارة والصناعة ، وتسرب النشاط العام من الريف إلى المدن ، وإلى نشأة حكومات المدن التي ظهر فيها نوع من الحكم الديمقراطي ، وسادت فيها الطبقة الوسطى التي اشتغلت بالتجارة والصناعة ؛ ومن ثم غلب على المجتمع روح التعقل والواقعية : فالتاجر يختلف عن الزارع ؛ إذ على حين تغلب على الفلاح نزعات التواكل والتسليم بتسم التاجر بروح التدبير والحساب والتقدير . أما في المجال الديني فقد ظهر سان فرانسيس الاسييزي ( سنة ١١٨١ - ١٢٢٦ م ) ورهبانه الذين اهتموا بالإنسان ، وعنتوا بالتأمل في الطبيعة ، ودعوا إلى تذوق جمالها .



بل النبع الذى نهل منه الفنانون الأوروبيون ومن تأثر بهم حتى يومنا هذا .

• • •

ولد جيوتو فى أسرة ريفية فقيرة بالقرب من مدينة فلورنسا ، ولقد وردت بشأن اشتغاله بالتصوير قصص أقرب إلى الخيال : فأورد جيوتو Guiberti فى « شروحه » أنه كان يلهو وهو صبي صغير برسم حروف من الطين على قطعة مسطحة من الحجر حين مر به تشياپوى Cimabue أعظم مصورى فلورنسا فى عصره ، فأخذ إعجاباً ببراعة الصبي الموهوب ، واستأذن والده فى أن يستصحبه معه ، فوافق على ذلك ، وهكذا أصبح جيوتو من تلامذة تشياپوى .

وذكر فزارى Vasari بصدد الصلة بين جيوتو وأستاذه العظيم قصة أخرى تشير إلى تفوق جيوتو فى فن التصوير ، فذكر أن التلميذ قد تعلم هذا الفن . ونبت فيه حتى بذل أستاذه ، وتفوق عليه ، وكان من نتيجة ذلك أن اعتزل تشياپوى التصوير .

ولقد ذكر بعض المؤرخين أن جيوتو أسهم مع أستاذه فى زخرفة كنيسة سان فرانسيس فى مدينة أسيزى بالصور الجيرية frescoes ، وتنسب إليه مجموعة من الصور تمثل مناظر من حياة سان فرانسيس ، وهى تحف بالجزء الأسفل من جدران الكنيسة العليا ، ويستشف من هذه الصور أن راسمها فنان متشبع بروح جديدة: فى الصورة التى تمثل « الراهب الأسيزى يتصلق بعبادته » إحساساً بجمال الطبيعة ، ورغبة فى التعبير عنها ، كما أن فيها براعة فى التصميم ، وعناية بالتوزيع الجميل .

وإذا كانت الصورة يتجل فيها جمال وتوازن وتنسيق يتناسب هو وعبقريه جيوتو لأنها تختلف فى أسلوبها عن أسلوبه المعروف : فالصورة مسطحة وقاصرة من حيث التعبير عن العمق أو إظهار البروز ، والأشخاص مجردة من الثقل غير راسخة على الأرض . ومن جهة أخرى توضح

الصورة تصوراً ذهنياً مختلفاً عن تصور جيوتو المنطقى : فالحادثة تقع بالقرب من جبلين على قمة أحدهما رسم الفنان صورة جزء من مدينة أسيزى ، وعلى قمة الآخر رسم بعض منازل المدينة نفسها .

غير أنه يمكن تحليل الاختلاف فى الأسلوب بأن جيوتو قد رسم مجموعة هذه الصور فى بداية حياته الفنية فى العقد الأخير من القرن الثالث عشر حين كان متأثراً بأسلوب أستاذه تشياپوى ، وميوله البيزنطية ، وقبل أن يتأثر بالأسلوب الرومانى ، فن المعتقد أنه قد تأثر كثيراً فى أثناء زيارته لرومة فيما بين سنتي ١٢٩٨ م ، ١٣٠٠ م بالمدرسة الرومانيسكية التى تطورت عن الطراز الرومانى ، ولتى ظلت تعمل فى رومة حيث لم تندثر الآثار الرومانية ، ومن ثم لم تنس التقاليد الفنية الكلاسيكية .

ولحن أن جيوتو قد عاصر أساليب فنية مختلفة يرجح أنه أخذ من بعضها روحها وتصوراتها ، وما تنطوى عليه من مبادئ وأفكار . ومن بعضها الآخر أسلوبها ومظهرها ، وإذا قلنا : إن جيوتو قد تأثر بغيره فليس معنى هذا أن أسلوبه كان مجرد تقليد ، فعلى الرغم من التيارات المختلفة التى تعرض لها ابتكر أسلوباً جديداً يختلف كل الاختلاف عن غيره من الأساليب السابقة أو المعاصرة ، وعالج مشكلات فنية كانت قد أهمل أمرها فى أوروبا منذ أكثر من عشرة قرون . ويتضح أسلوب جيوتو فى ضخم جبهته فى صور كنيسة أرينا فى بادوا Arena Chapel ، التى يرجع أنها أنجزت فيما بين سنتي ١٣٠٣ م و١٣٠٥ م .

• • •

عند ما دخلت هذه الكنيسة فى صيف سنة ١٩٥٠م أحسست بالتناسب والتوافق بين الزخرفة والعمارة من جهة وبوحدة وتنظيم الزخرفة فى مجموعها من جهة أخرى : فالكنيسة تتكون من قاعة مستطيلة ذات جدران أربعة تغطيها الصور ، وسقوفة بقبة نصف دائرية على شكل سماء زرقاء تتلألأ فيها النجوم . وتتألف زخارف الجدران

ولا يفت اهتمام جيتو في هذه الصورة عند التعبير عن الإحساسات البشرية ، ولكنه يعنى أيضاً بتصوير الإنسان كما يراه ، أى أنه يصور الجسم بأبعاده الثلاثة : كتلة ثقيلة لها حجم ، ويحاول أن يصل إلى هدفه بتدريج كثافة اللون ، ولأنه كان يحاول أن يكسب أشخاصه هيئة الجسامة ، ويسخ عليهم ممة الواقعية في الحركات — كان لا بد أن يحقق لهم مساحة ذات عمق يتحركون فيها . ولقد استطاع فعلاً هذا العبقري أن يوجد لأشخاصه حيزاً يشغلهم .

وفضلاً عن ذلك زود جيتو صورته ببعض العناصر الطبيعية حتى يضفى عليها جو الواقعية : فصور بعض الأشجار موزعة فوق مرتفع من الأرض ، وتلفها السماء بلونها الأزرق ، ورسم جزءاً من الحظيرة وقد أخذت الأغنام تخرج من بابها بعد أن شغل الراعيان عنها بسيدهما الخزين كما زودها بللمسة طبيعية : فصور كلباً يستقبل سيده ، ولكن يهدوء يتفق مع جو الأسى الذى يسود الصورة .

ومن الواضح أن الفنان قد وزع عناصر موضوعه توزعاً جميلاً . وأضنى على الصورة مساحة من التناسب والتناسق والتخيم : انظر مثلاً كيف استطاع أن يوفر التنعيم الجميل بتوالي الخطوط الأفقية لحائط الحظيرة وسقفها ! ثم أوجد التوازن في الصورة بأن قابل بين هذه الحركات الأفقية والكتل العمودية للأشخاص ! وإلى جانب هذا التقابل بين الخطوط الأفقية والعمودية في الصورة تقابل آخر في الأعمار بين الشباب والشيوخ .

ولقد نسق الفنان عناصر الصورة تنسيقاً خادماً أغراضه ، لاحظ كيف أوجد صلة بين أشخاصه الثلاثة عن طريق رسم الوجوه : فصور وجهاً جانبياً ، ثم صور بعده وجهاً بين جانبي وأمامي ، ثم رجع وثانية إلى الوجه الجانبي ، وهكذا ربط بين الأشخاص الثلاثة ، وأوجد مساحة محصورة بينهم ، كما استطاع الفنان أن يحقق العمق بأن تحايل على نقل نظر المشاهد من المقدمة إلى الخلف بواسطة ترتيب الحركات : ففي مقدمة الصورة رسم كيشاً يخفض رأسه إلى أسفل كأنه يأكل من خشاش الأرض ،

من ثلاثة صفوف أفقية من صور صغيرة تتناسب هي وحجم الكنيسة ، وتمثل مناظر من حياة المسيح وأمه وأبويها . وأسفلها زخارف مرسومة على هيئة أكتاف من الحجر تقوم بينها على كلا الجدارين الجانبيين اثنا عشرة صورة لنساء يرمز نصفها إلى عدد من الفضائل ، والنصف الآخر إلى عدد من الرذائل .

والتصور الزخرفي في هذه الكنيسة الصغيرة ليس له مثيل في التصوير الإيطالي : فضلاً عن ملاحظة التألف مع العمارة الذي لم يعرف في أوروبا إلا في نهاية القرن الثالث عشر — عني في الزخرفة بالمشاهد نضه : فرسمت الإطارات البسيطة الواضحة التي تحف بالصور وتفصل بينها كأنها تشاهد من وسط الكنيسة ، كما روعي في رسم الصور أن يتيسر على المشاهد فهمها كأنه يقرأ فصول قصة متتابعة : فتبدأ الصور من أعلى بمثلة حياة جدى المسيح ، وبلى ذلك حياة مريم العذراء ، ثم حياة المسيح واضطهاده ، كما أن الزخرفة يجمع بين السقف الأزرق المقي بالبالضافة إلى اللون الأزرق الذى يظهر في الصور كلها .

كان جيتو يقص بالصور مسيرة المسيح كما تحيلها من قراءة الإنجيل ، فخص كل صورة من المجموعة بواقعة من حياة المسيح أوحياة أسلافه ، ولم يتقيد في تصويره بما اصطلاح عليه حرف المصورين من قبله ، بل كان يصور ما توحى إليه القصة حين يقرأها ، ويمثلها في خاطره كأنسان فنان : ففي الصورة التي تمثل رجوع يواقيم إلى الرعاة نستشف أن جيتو قد قرأ القصة ، وتصورها في خياله تصوراً طبيعياً معقولاً ، ثم أخذ يصورها تصوراً واقعياً بسيطاً ، وهذه الصورة تقص كيف أن يواقيم قد رجع إلى رعاته بعد أن رفض الكنييس اليهودي قبول قرايبته بحجة أنه غير مقبول عند الإله الذى حرمة الذرية ! فيصوره خافض الرأس ، ينظر إلى الأرض حزناً كاسف البال ، والراعيان الشابان يتبادلان نظرات التعجب المزوج بالشفقة على الشيخ المسن البائس .



رجوع يواقيم إلى الرعاة

ARCHIVE



ملبحة الأبرياء

علمياً مبنياً على المنفعة والحساب ، أو عرفوا الملاحظة العلمية ، ومن ثمّ كان جيوتو يعتمد على حواسه وعقله فحسب دون أن يتيسر له ماض علمي ، أو تجارب سابقة ، أو عرف سائد .

• • •

هذه الصورة - شأنها شأن صور الصف الأعلى في كنيسة أرينا في بادوا - يكتنفها الهدوء في الحركات وفي التعبيرات إلى جانب « البساطة » في اختيار العناصر وتوزيعها ، وذلك على عكس الصور السفلى التي تبدو أشد تعقيداً ، وأكثر تنوعاً في التصميم ، وأغنى من حيث التعبير النفساني ، مما يرجح أن جيوتو قد بدأ بتصوير الصف الأعلى ، وانهى بتصوير الصف الأسفل .

ومن الملاحظ أن جيوتو كان كلما تقدم به الوقت اضعف أخيرة وتجربة وجراً ، وزادت قدرته على الربط بين عناصر صورته وبمجموعات أفرادها ، ومال في الوقت نفسه نحو الحركة ونحو الإثارة : فالصورة التي تمثل « مذبحة الأبرياء » تضطرب بالحركة ، وتعبّر عن العواطف الإنسانية تعبيراً قوياً مثيراً : أليس منظر الأطفال - وهم يستزعون من أمهاتهم ، ويصرعون بحوشية وقسوة - يثير في نفسك عواطف الألم والشفقة على الأمهات البائسات والأطفال الأبرياء ، وفي الوقت نفسه يثير سخطك على الجند القساء الغلاظ الأكباد ؟ ويزيد من إثارة المشاعر منظر هيرود الحاكم وهو يتتبع المذبحة من الشرفة بهلوه وغير مبالاة !

ولقد استطاع جيوتو أن يوفر الوحدة في الصورة ، وذلك عن طريق التوزيع البارح لعناصرها : ففي الصورة توازن واقع بين العمارة ، وتناسب تام بين أوضاع الأشخاص : انظر مثلاً كيف قابل بين الجندي إلى اليمين الذي يولينا ظهره ، ويكاد يهوى بسلاحه على الطفل البريء ، والسيدة إلى الشمال التي تواجهنا وقد استسلمت في يأس ولأم إلى القدر المحتوم .

وقد تمكن جيوتو بمقدرته الفنية أن يربط بين المجموعة

ورسم خلفه إلى الشمال شاة معتدلة الرأس ، وإلى الخلف منهما صورة الكلب يرفع رأسه إلى سيده ، ومن ثمّ أوجد الصلة ، وربط بين المقدمة والمؤخرة بفضل التنوع في الحركات ، وبفضل الانتقال من حركة إلى ثبات ثم الرجوع ثانية إلى حركة . والحق أن الصورة غاصة بأمثال هذه البراعات في التصميم التي تدل على الملكة الفنية ، والنوق الجمالي ، وحسن التقدير .

وعلى الرغم من نجاح جيوتو في تحقيق الجمال الفني وفي محاولته تمثيل الإنسان ، والتعبير عن عواطفه ، وفي تصوير الثقل والبروز والعمق - فإن محاولاته لا تخلو من النقص : ففي تمثيل الأشخاص والعناصر الطبيعية الأخرى لجأ إلى التبسيط والتجريد ، وهذا التبسيط واضح في تصوير الثياب الفضفاضة التي تمثل الجسم بكتله الكبيرة ، وذات الثنيات المبسطة العريضة المتوازية أو التي تتجمع في نقطة ثم تنساب إلى أسفل ، كما أن محاولته التجسيم بالظل والضوء لا تزال في مرحلة بدائية . وبغضاً عن ذلك فإنه في تصوير الجسم البشري وأجزائه المختلفة يوضح جهلاً ظاهراً بالتشريح ، كما يتضح هذا النقص في صور باقي الكائنات الحية . وإذا كان جيوتو قد استطاع أن يعبر عن العمق ، وأن يرسم المنظر الطبيعي ذا أبعاد ثلاثة ، وليس كالستارة كما كانت الصور في العصور الوسطى - فإنه من الواضح أن هذه المحاولات لا تزال في بدايتها : فالمنظر لا يتراجع إلى الأفق ، وهو لا يعنو أن يكون مساحة ضيقة أشبه ماتكون بخشبة المسرح تكاد تضيق بما عليها ، وأغلب الحركات من جانب إلى جانب ، وليست من الأمام إلى الخلف ، أو من الخلف إلى الأمام .

ومع هذا فيجب أن نقرر أن هذا النقص يرجع في حقيقة الأمر إلى عجز الوسائل التي كانت معروفة في ذلك العصر لا إلى جيوتو نفسه فلم يكن الفنانون في ذلك الوقت قد درسوا الجسم البشري دراسة علمية أو استغلوا علم التشريح في فهم ، أو درسوا الضوء والظل ، أو استنبطوا قواعد المنظور ، أو توصلوا إلى التعبير عن العمق تعبيراً

ويلاحظ في هذه الصور أن الإثارة تتركز في وسط كل منها ، ثم تتلوج في الهدوء نحو الجانبين ، ويتضح ذلك في الصورة التي تمثل «ماتم سان فرانسيس الأسيزي» ، ففيها تتركز الأهمية على رأس الراهب الزاقد على فراش الموت حيث تلتفت النظرات وتتجه الحركات . وعلى الرغم من مهارة جيوتو في توزيع عناصر الصورة فإن تصور المساحة والعنق فيها لم يتقدم كثيراً عن صور كنيسة أرينا في بادوا .

• • •

ولم يقتصر نشاط جيوتو على مجموعات الصور التي سبقت الإشارة إليها ، ولكنه كلف أعمالاً فنية أخرى في كثير من مدن إيطاليا وفرنسا ، ثم حاز الشرف المرموق حين عين في سنة ١٣٣٤ م في وظيفة كبير مهندسي مدينة فلورنسا ، حيث أسند إليه الإشراف على تشييد برج الأجراس Campanile الملحقي بالكاتدرائية ، والذي وضع حجرأساسه في ١٨ من يولية سنة ١٣٣٤ م . وأخيراً مات جيوتو في أوئل سنة ١٣٣٧ م ، ولم يتم من البرج غير طيقتين ؛ وهكذا لم يكتب له أن يشاهد تمام مشروعه العظيم .

• • •

لا شك في أن جيوتو كان فناناً من أعظم الفنانين المبتكرين المبدعين في كل العصور ، كما كان له أثر عميق في التصوير الأوروبي ؛ إذ تعتبر صوره بحق الأساس الذي قام عليه فن التصوير في أوروبا .

ولقد ذاع صيت جيوتو في حياته وبعد مماته ، فاعتز به أهل فلورنسا بل إيطاليا كلها ، وتناقلوا فيما بينهم كثيراً من الأخبار عن سيرته وأمجاده ، ومع أن معظم هذه الأخبار يدخل في حكم الأساطير والخرافات فإنها تدل على المكانة الرفيعة التي بلغها ، وعلى التقدير العظيم الذي حظى به فنه وإنتاجه .

كان التصوير قبل جيوتو ينظر إليه كحرفة من

في المقدمة ويعرود في الشرفة ، وذلك بأن قاد عين المشاهد بالحركات من جسم الطفل الذي تعلق بأمه إلى يد الجندى التي تقبض على رجل الطفل ، ثم إلى ذراع مرفوعة لطفل آخر خلفه ، ومنها إلى يد هيرود . وفي الصورة عناصر تقابل كثيرة : كالتقابل بين المواجهة والإدبار ، وبين ضعف الأمهات وقسوة الجند ، وبين براءة الأطفال وإجرام الحراس .

وجيوتو هنا - شأنه في ذلك شأنه في باقي صوره - يعتمد اعتياداً كبيراً على النظرات : فيها يعبر عن الحالات النفسية لأفراد من جهة ، ويربط بينهم من جهة أخرى .

• • •

وعلى الرغم من أن صور كنيسة أرينا في بادوا تمثل أسلوب جيوتو في نضجه وأصالته فإن الأعمال التي أنجزها بعد ذلك في فلورنسا توضح أن تصوره الفني كان في تطور مضطرد .

ومن المعروف أنه أنجز في هذه المدينة زخرفة مقصورتين باردى Bardi Chapel وبيروتسى Peruzzi Chapel في كنيسة سانتا كروتشي . وألحق أن صور هاتين المقصورتين قد نالها كثير من العطب والترميم حتى فقدت من حيث التفاصيل وأسلوب التصوير أصلها القديم ؛ ومع هذا فلها تفيد كثيراً في التعريف بالتقدم الذي أحرزه جيوتو من حيث التصميم والتوزيع العام وطريقة تصوره لموضوعاته .

وتشتمل مقصورة باردى على سبع صور تمثل حوادث من حياة سان فرانسيس الأسيزي ، وتشتمل مقصورة بيروتسى على ست صور : ثلاث منها تمثل مناظر من حياة يوحنا المعمدان ، وثلاث تمثل مناظر من حياة يوحنا الحواري . وعلى الرغم من اختلاف أسلوب صور المقصورتين فإن التوزيع العام لها جميعاً يوضح المستوى العالي الذي وصل إليه جيوتو في التصميم ، والبراعة في ترتيب الأشخاص ترتيباً جميلاً متناسقاً في مساحة محدودة .

حتى اصطلاح على تسميتهم بأتباع جيوتو .

على أنه إذ كان فن جيوتو قد استبهم على فنانى القرن الرابع عشر فإنه قد ظهر فى بداية القرن الخامس عشر فى فلورنسا نفسها الفنان مز تشيو Masaccio من حوالى سنة (١٤٠١ - ١٤٢٨ م) الذى استطاع بحق أن يستوعب فن سلفه العظيم ، وأن يطوره ، وأن يتقدم به خطوات كثيرة نحو ذروة النهضة .

• • •

### من مراجع البحث

Cavalcaselle and Crowe, A New History of Painting in Italy, London 1864, ff.

Ghiberti (L.), The Commentaries, Courtauld Institute of Art.

Hauser (A.), The Social History of Art, London 1951.

Siren (O.), Giotto and Some of his Followers, Cambridge 1917.

Toesca (P.), La Pittura fiorentina del Trecento, Bologna 1929.

Van Marle (R.), Italian Schools of Painting, Paris 1924.

Vasari (G.), Lives of the Painters, Sculptors and Architects.

Venturi (A.), Storia dell'arte italiana.

الحرف ، لا يحتاج فى إتقانه إلا إلى براعة يدوية ، وتمرين على ، وعلم بأدوات الصناعة ووسائلها ، ولكن ما حفظته الأخبار الشعبية عن جيوتو ، وما رواه عنه معاصروه من الأدباء المفكرين أمثال دانتى الذى قرنه بالشعراء ، وأمثال بوكاشيو وفيلاتى - يوضح كيف أنه قد استطاع أن يسمو بمركز الفنان من مجرد صانع يعمل بيديه إلى مفكر يعتمد على إحساسه وتخيله وذهنه .

ولم يكن المصور فى العصور الوسطى غير واحد من رعييل يتشابه أفرادهم الذين يخضعون فى عملهم لتقاليد سائدة مسيطرة ، لا يفكرون فى أن يجيدوا عنها ، فجاء جيوتو وخرج على تقاليد عصره ، فأبرز شخصيته فى إنتاجه ، وطبعه بطابع مميز خاص . ولقد صارت هذه الظاهرة من أبرز سمات الفن فى العصر الحديث .

ويعتبر القرن الرابع عشر بحق قرن جيوتو ، فلقد كان هو عميد الفن فيه ، وعلى الرغم من أن أسلوبه كان من الابتكار والجددة والتقدم بحيث لم ينس لأحد من معاصريه أو خلفائه فى هذا القرن أن يتبعه حتى النهم . ومن ثم أن يطوره - فقد اعتبر كثير من مصورى فلورنسا فى هذا القرن أنفسهم تلامذته وحماة تقاليد الفنية



ماتم سان فرانسيس

## لُحَايَةُ فِي فَنِّ رَمْبِرَانْت

لصورة الملاك . وفي صورته « العسس الليلي » تتلاحق الكتل المظلمة والكتل المضيئة في مقدمة الصورة على حين تطل الأوجه المضيئة من جزئها الخلفي وكأنها عقد من الكواكب اللامعة ، وهكذا يتباين التوزيع الغني بين الظلال والضوء في « الثور المسلوخ » وفي « نكران القديس بطرس » وغيرها . . .

فهل كان مبرانت نفسه صاحب هذا الطابع الفني الذي أكثر من استخدامه ؟

الواقع لا . . . فلقد جاء هذا أصلاً من إيطاليا ، على يدي ليوناردو دافنشي ، ونشره تلاميذه من بعده ، ولكن لا شك في أن مبرانت قد خبر هذا من فجر حياته الفنية ، فأعجبه به ، ثم لم يتركه طوال حياته الفنية التي امتدت لأكثر من أربعين سنة .

• • •

كان مبرانت قد نزل أمستردام قادماً من بلدته « ليدن » وهو في السابعة عشرة من عمره ، وقضى في أمستردام سنتين يدرس التصوير على « بيتر لستان » ، وعن طريق بيتر وصل مبرانت إلى ما كان المصور الألماني « آدم إلمستير » أستاذ لستان وصاحبه قد جاء به من إيطاليا .

ولكن إذا كان مبرانت نفسه قد نقل بدوره عن ناقل سبقه فإنه كان ذا نصيب في التجديد ، فإن تلاميذ ليوناردو دافنشي ، وعلى رأسهم « كارافاجيو » قد استغلوا الظلال والضوء لإبراز حجوج ما يرسمون من صور للأشخاص ، ولكن مبرانت لم يهتم بالحجوج ولإبرازها

لكل فنان طابعه ، وله اتجاهاته الخاصة التي تكمن في أعطافها عبقريته ، ونحن عادة عند ما نقف أمام لوحة لأحد كبار الفنانين نحس بشعور جارف من التقدير بالرغم عن أننا ربما لا نعرف الهدف الذي رعى إليه الفنان من عمله الذي يستهويننا ، ولكن لا شك أن تقديرنا يزداد ، كما يمكن أن تزداد متعنتاً مما نشهد من فن لو استطعنا أن نترك أهداف الفنان ، وأن نتعرف الطابع الخاص به دون غيره من كبار الفنانين . ومبرانت ليس غريباً في هذا عن غيره ، ولكن عظمته إنما تكمن فيما تكشف عنه لوحاته من صراع بين الظلال والضوء .

وسواء كانت لوحات مبرانت تقدم صورة لشخص أو عرضاً لامرأة متجردة أو جانباً من مناظر الطبيعة الصامتة ، أو كانت تعرض للمشاهدين مرحلة من مراحل الحياة اليومية لنفر من الناس أو مشهداً من مشاهد « العهد القديم » — فلأنها في جملتها عبارة عن مساحات لامعة مضيئة تواجهها غيرها قائمة مظلمة ، إلا أن مبرانت لم يتبع نموذجاً واحداً مماثلاً في هذا الطابع الذي غلب على صورته كلها ، بل تطور مع الأيام طوال حياته الفنية حتى في توزيعه للظلال والضوء .

وعند ما ندرس — على سبيل المثال — صورته « العاصفة » نجد « الظل » و « الضوء » يتجاوران المرة بعد الأخرى حتى لتبدو الصورة أشبه بلوحة الشطرنج ، وفي صورته « صراع يعقوب والملاك » نجد مظهراً آخر لهذا التنازع بين الظل والضوء ، إذ نجد صورة يعقوب القائمة المظلمة وقد بدت ورامها الأشعة المضيئة اللامعة





بقدر اهتمامه بإظهار الشخصيات التي يتلقفها الضوء :  
ففي صورته « العسس الليلي » كان كل الضوء من نصيب  
الطفلة حتى بدت كباعث للضوء اندس بين الجند الذين  
ترزخ بهم الصورة .

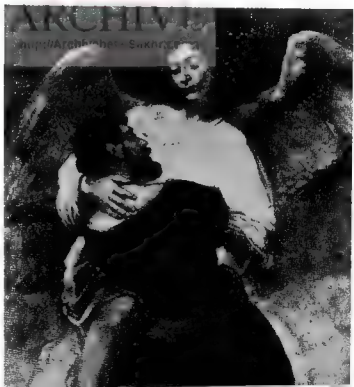
وقد أثارت صورته هذه التي رسمها سنة ١٦٤٢ م -  
السنة التي مات فيها زوجه « ساسكيا فان أولينبرج »  
وتركته ليواجه مشكلات الحياة وحده - أثارت ضجة  
كبيرة لاندقة توزيع الضوء والظلال وحسب ، بل لإغفاله  
التحديد والتفاصيل في رسم الجنود .

على أن إغفال رمبرانت لاستخدام الضوء كوسيلة  
لإبراز الحجم ، أو لإكساب الأشخاص الذين يسلط  
عليهم الضوء لوناً من الجمال - ليس هو كل شيء ؛  
بل إن رمبرانت لم يهتم حتى بأوضاع الأشخاص الذين  
قدمهم في صورة ، والوضع قد يكون وسيلة لإكساب



امرأة باكينة

من مجموعة تحفة بربلن



صراع يعقوب والملاك

صوره — كلهم طوال الجذوع قصار الأرجل .  
ورسم زميرانت لنفسه أكثر من صورة وفي أكثر من  
وضع ، وليس هذا لأن زميرانت لم يجد ما يرسمه ، ولا لأنه  
كان يجد في وجهه ملاحه وهو الذي اشتهر بفتح وجهه ،

الأشخاص جيداً لا ظاهرياً ليس لهم ، ولا سباً في  
صور النساء ، ولكن زميرانت رسم أشخاصه في الأوضاع  
التي قلدها بوحى خياله سواء أكانوا جاثمين على ركبهم أو  
مسترخين ، بل إن شخوصهم — على ما نترك من أكثر







←  
الثور المسلوخ

→  
بين يدي المناطقة  
رسم بالخبر لربيرانت  
فبراير ١٩٣٢ / ١٩٣٤

رأسه لمس كتفه ، وينحدر إلى أصابعه التي تمسك بالعصا ، وهكذا تتضح لنا عبقرية ومبرانت في تلاعبه بالضوء والظلال ؛ لأنه يعمل لكي ننقل بانتباهنا على التوالى إلى الأجزاء المضيئة من الصورة ؛ وفي نقل انتباهنا يبدو لنا كأن الضوء هو الذى يتحرك .

على أن ومبرانت كان يتلاعب بالظلال تلاعبه بالضوء ، وكانت « الظلال » في بعض صوره قوية قوة « الضوء » في البعض الآخر . وفي صورة « الثور المسلوخ » تبدو الأهمية التي للظلال في الجو المحيط بجوانب الثور وما به من تجويف وتغير بتأثير تبدل الظلال بين القتام والظلمة الداكنة ، وإن كان ومبرانت لم يستخدم في هذه الصورة اللون الأسود ، بل كل ألوانه فيها الأحمر والأصفر

ولكنه كان يجد في هذا سبيلا إلى المعرفة : ألم يقل سقراط « إعرف نفسك لكي تعرف الناس » ؟

وأعظم الصور التي رسمها ومبرانت لنفسه الصورة التي يقف فيها في جوار لوحة مرسمه وقد عصب رأسه وسلط الضوء بقوة على العصاية التي تغطي رأسه ؛ حتى إذا ما شعرنا بالحاجة إلى تهدئة قوة الضوء تحولنا بنظرنا إلى وجهه . والغريب أننا نجد إذ ذاك — بسبب الضوء الخافت — ملاحظة في وجه ومبرانت على خلاف حقيقة هذا الوجه !

وكان الضوء في تقدير ومبرانت كأنغام الموسيقى من حقه أن يتلاعب بها ؛ ولهذا كان ومبرانت يعطى الضوء طابع الحركة : ففي صورة « الرجل ذى العصا » يلور الضوء حول الرجل فيضئ وجهه ، ثم يسرع من وراء

والأسمر البني . وفي وسط الظلال التي تبعثها هذه الألوان نكتشف رسم باب يلدو من ثغرة بين مصراعيه وجه امرأة ، وكأنها وقفت بدورها ترقبنا من وراء ظلم النور الذي ينضج دماً .

ولعل رمبرانت كان في صوره يرى دائماً إلى أن تقدر أشياء لا نراها ؛ لأنه لم يرهما ، في صورته « بيتشبه » نرى من المرأة البغائية عند قدمي « بيتشبه » رأسها وساعدها . ومع أننا لا نبصر ساقها ، لأن رمبرانت أبقاها خارج اللوحة - فإننا نصورها جاثية وكأنها تلتحف بغطاء الظلمة التي ضاعت في الإطار القائم الكبير الذي لا وجود له والذي ننخيله بتأثير الجو المحيط بالصورة .

وتقدم لنا صورة « بيتشبه » شيئاً جديداً أيضاً يكشف عن تحول رمبرانت إلى مادييات الأشياء لاهتمامه الكبير بقطعة الورق التي تمسك بها « بيتشبه » ، والقماش الذي تجلس عليه .

وفي صورته « القديس بطرس » يوزع رمبرانت الضوء

بين كتف القديس بطرس ورداء المرأة التي تتحدث إليه ، ويبدو الضوء كأشعة تتدفق من عدة بواش ، ثم تتركز كل هذه الأشعة بين الوجهين ، وكأن رمبرانت قد أراد أن يشعرنا بأنه ليس من الممكن أن يحدث في هذا الجزء من الصورة شيء لا نراه أو لا ندركه ولا نحسه ، لأننا نكاد بتأثير الضوء ندركه حتى الحديث الذي يتبأ القديس بطرس للنطق به .

على أن هذا التوزيع للظلال والضوء - وإن كان يبدو غير طبيعي أحياناً وكأنه يعي من غيلة الفنان ، ويتبع تفكيره وتقديره وحده - لم يكن يضيء جزءاً من الصورة أو يتركه ملتحفاً بالظلال إلا وهو يرمي إلى إيضاح درجة الأهمية التي يختص بها العناصر المختلفة فيما يرسم من شخص أو مناظر .

وهكذا كانت « الظلال » كما كان « الضوء » شيئاً له تقديره عنده ، وكما لم تكن الظلال هي « الموت المحقق » لم يكن الضوء هو « الحياة المطلقة » ، فإن اقترانهما معاً كان هو المحيط الفسيح الذي بزغ فيه فن رمبرانت .

من مجلة « Réalités »



# رأس ثور

## حديث مع المثال العالمي هنرى مور بقلم الدكتور نبیه كاسل

— إنها فى غاية الإبداع ولكن ما هذا ؟ . عيب فى البرنز ! وأشرت إلى النحر ، فقال مور : لا ، إني أصب تماثيل يبدى ، وأراقب العملية خطوة خطوة ، هذه آثار نحر فى العظمة نفسها .

— عظمت ؟

— هذه عظم حوض حيوان يغلب أن يكون وعلًا ، وجلدتها فى حديقة منزلى . فإذا هى رأس ثور ينقصه هذان القرنان الصغيران . فأضفتها . وإليك النتيجة .

ويبدو أن قد ارتسمت على وجهي علامات الدهشة — ولكن !

— إن كل أعمالى عن وحى ، أو منقولة إن شئت من أثر العوامل الطبيعية فى الجمادات . ولكن ليس هنا مكان استمرار هذه الطريقة . أتحب أن تزورنى يوم الخميس المقبل لتناول الشاى لنعاد مناقشتنا الحامية فى أصول الفن ولأطلعك على الوسائل الجديدة التى أستعين بها لأخرج للعالم ما ترى هنا من تحف ؟ أرجو أن يسمع لك وقتك ، أنت تعرف بيتى فى الريف الذى يبعد عن لندن أكثر من ٤٠ كيلومتراً ، أرجو أن تقبل دعوتى . سأنتظرك فى المحطة يوم الخميس المقبل ، هل يوافقك قطار الساعة الثالثة فى لندن ؟ . سأكون فى انتظارك . إليك العنوان حتى لا تنسى . وقدم إلى بطاقة شخصية كتب عليها هنرى مور — هو جلاند ماتش هادام .

• • •

يعيش هنرى مور فى بيت ريفى صغير من القرن السابع عشر تحيط به حديقة واسعة تحلّ جنباتها تماثيل مور . دخلنا غرفة الجلوس ، وجاء الشاى ، وتناول الحديث موضوعات مختلفة ، إلى أن بدأ يتحدث عن نفسه وعن

أقامت صالة ليستر بلندن معرضاً لتحف المثال العالمى هنرى مور كان بينها تمثال صغير من البرنز « رأس ثور » أثار إعجاب الزائرين . فلما خف الزحام قليلاً تأملت التمثال فإذا هو حقاً تحفة رائعة تكاد تصل إلى حد الإعجاز : « جوهر الثور بلا عرض » ، « قوة وجمال لا تشوبهما شائبة » .

انصرفت إلى مشاهدة القطع الأخرى فوجدت نفسى أنساق ثانية إلى رأس الثور ، وكان الحشد قد انصرف عنها فلاحظت فى جبهة الثور نقشاً خفياً يشبه ما يبلو على العظام النخرة من تآكل ، ولما دقت الفحص تأكد لدى أن النقش عرض لا يزيد القطعة شيئاً .

خرجت من الصالة وصورة التمثال لا ترح ذهني : هل التمثال لقطعة من العظم حقا ، أو أن الحجر من آثار صلب البرنز ؟ ، أيلجأ أستاذى القديم « مور » إلى مثل تلك الألاعيب ، فيصب قطعة عظم برزوا ويعرضها ، بل يبيع منها خمس نسخ فى اليوم الأول ، ويتقاضى عن النسخة مائة وخمسة عشر جنياً ؟

لا ، هذا مستحيل . وبالرغم من ذلك فلا زالت الفكرة تعادونى . إنها عظمت نخرة لا شك فيها . إنها عظمت الحوض . وفى اليوم التالى لم أستطع البعد عن « رأس الثور » فدخلت الصالة لأراه . لم يقل جمال الرأس بالرغم من شكى فى مصلوبه ، بل زاد بهائوه وتأتى عظمت وقوة وبساطة .

لحنى هنرى مور بين الزوار فسارع للقائى .

— تلميذى الكسول ؟ ألا زلت فى لندن ؟ لم أر إنتاجاً لك من عهد بعيد ، ما رأيك فيما ترى ؟ يبدو أنك معجب بهذه القطعة ! وريت يبدى فى حنان على جبهة الثور .

الاجتماعية ، مكانة تكاد تلى مكانة رجال الدين ، وكانوا يعيشون في رغد ، أما اليوم فقد شُغِل الناس عن الفن بمتاعب الدنيا ومشكلات السياسة التي تفرضها الحكومات على الناس قسراً ؛ إذ تسيطر على جميع وسائل الدعاية، وتمنح النواحي الثقافية والفنية أضيق الفرص ؛ ولذا كانت الوسيلة الوحيدة التي تهيء للفنان المستوى الذي يتمناه هي قبوله صنع النصب التذكارية .

— ولماذا ترفض هذا الضرب من الفن ؟

— لأن الناس — والحكومات — تطلب أن يكون النصب التذكاري ممثلاً لما يعتقدون أنه الواقع ، فهم لا يدركون أننا لا نذكر الناس بوجوههم، وإنما بالأثر الذي تركته في نفوسنا أعمالهم ، إننا لانخلد الشبه، وإنما الفكرة التي خلصها الرجل .

انظر ، مثلاً ، تمثال الرئيس روزفلت — تمثال واقعي



رأس ثور

الصعوبات التي واجهته في بدء حياته كفنان ( • ) فقال .  
إن أول معارضه كلفه نحو مائة وثلاثين جنيهاً استرد منها ثمانين وخمسة وخمسين جنيهاً ، وخسر في معرضه الثاني ثلاثين جنيهاً ؛ وأما معرضه الرابع قد كسب منه نحو أربعمائة جنيه بعد خصم «عولة» الصالة وهو ٢٥٪ على التمثيل و ٣٣٪ على الرسوم ، فسألته : هل يعتقد أن الفنانين في العصور السابقة كانوا أحسن حالاً من فنانى اليوم ؟

— بلا شك ؛ فقد كانت لهم مكاتهم في الهيئة

( • ) ولد هنرى مور سنة ١٨٩٨ وكان أبوه عاملاً في مناجم الفحم . حارب في فرنسا سنة ١٩١٧ وأصيب بالغازات السامة . اشتغل مدرساً بـ مدرسة ابتدائية، ثم فاز بمنحة للدراسة في كلية الفنون، وعين مدرساً فالتقت بها سنة ١٩٢٦. وفي سنة ١٩٤٠ جند في فرقة الفنانين، وأخرج مجموعة رسوبه المشهورة ( بصور الكهوف ) .



عظمة لحوض

بهذه الأعمال يعتقدون أنهم أتباع المدرسة الكلاسيكية ،  
وأنهم تلاميذ ميكل أنجلو ودوناتلو !

— ألم ينحت ميكل أنجلو الأنصاب التذكارية لرجال  
وملاح ؟

— لا . لا ، ميكل أنجلو سيد المثاليين جميعاً . إن  
أعماله هي من صميم النحت ، فهو يتناول الكتل ،  
ويضحي بأجمل الإحساسات لكي يحافظ على قوة  
الصورة . ولو أن دوناتلو كان أحياناً يضحي بالصورة  
لكي يثبت الإحساس فإنه كان مثلاً عظيماً أيضاً .  
وبعد دوناتلو احتجب فن النحت إلى أن أحياء رودان  
والفنان الذي صنع تماثيل تمبر عن الصورة والحركة  
والإحساس .

— أين مكان مستر وفش ؟

— ليس صاحب مكانة ، مثال جلف : تماثيله كبيرة  
فارغة من الأفكار . فسر الأمور الواضحة التي لا تحتاج  
إلى توضيح . قد يبدو عمله بسيطاً ، ولكنها البساطة التي  
لا تحقق على التفكير .

— وما رأيك في إريك جيل ؟

— ينحت حروفاً جميلة جداً . إنه صانع ، وليس فناناً .  
تماثيله مصقولة صقلاً بديعاً .

— وبرانكوزي ؟

— فنان أصيل كيلول .

— أنت وميلول وبرانكوزي تنزعون ثورة ضد المذهب

الكلاسيكي فما سبب هذه الثورة ؟

— السبب بسيط للغاية : داعي النحت عندنا يختلف  
عما دعا فنان النهضة إلى وضع المذهب الكلاسيكي . إن  
فن النحت تجسم لروح العصر الذي يعيش فيه الفنان .  
عاش فنان عصر النهضة في عصر ووجه مسيحية ،  
مشكلاته مسيحية ، لا يشغل فكره إلا القصص المسيحية :  
قصص التوراة والصلب والملائكة والرسول والإنجيل والشاطين .  
كان عليه أن ينحت للكنيسة ، مركز النشاط الاجتماعي

سجل فيه المثال وجه الرجل بجميع تفاصيله ، عمل لا يدل  
على فكرة . . . تمثال رجل لا أكثر ولا أقل ، لا يمثل شيئاً ،  
فهو عمل ليس له أية صلة بالقن ، ولكن تقاضى المثال  
على صنعه أكثر من خمسين ألف جنيه ! .

— أميبل بطبعك إلى عمل النصب ؟

— بشرط أن يكون النصب لفكرة لا للملاح رجل .

— وما الاعتراض على الملاح ما دام قد اجمع الناس  
على طلبها ؟

— خذ مثلاً نصبا تذكاريًا لنابليون — ماذا يهيك  
إن كان قصير القامة أو واسع الجبهة ، إلى آخر ما كان  
عليه وجهه من خصائص ؟ إن مكان إثبات كل هذه هو  
اللوحة التاريخية أو التمثال ، لا النصب التذكاري .  
ثم هناك إشكال آخر : أي ملاح نابليون تبت ؟ وفي أي  
سن ؟ أتى شبابه عند ما كان رمزاً لفكرة الثورة أم عند ما  
أصبح إمبراطوراً مترهلاً ، أم الرجل المكسور سجين  
إلبا . . . أم كل هؤلاء جميعاً ؟ . . .

إن نابليون الذي تخلد ذكره — فكرة ممنوعة علاقتها  
بجسم نابليون علاقة واهية . هل رأيت نصب رودان لذلك ؟  
فيه شيء من الجسد ولكن فيه فن بلزاك وروح بلزاك .  
إنه تمثال لما تركه أدب بلزاك في مخيلة رودان وليس وجه  
بلزاك . إنك لا تريد أن تذكر تقاطيع وجه بلزاك . فإن  
أحسست رغبة في الاطلاع على ملاح الرجل الذي تقرأ  
عنه فإن إحساسك هذا لن يعمد مجرد حب استطلاع .  
تري كيف كانت صورته . فإن رأيته مرة انصرفت عنها ،  
وعدت إلى أدبه . إن أعمال الرجل — فكرته ، رسالته —  
هي موضع التخيل . ولا كان تجسم إحساسك بمرجل  
ومفهومك لرسالته عبر الأداء عبر الاستيعاب ، ولا  
كان الناس لا يحبون ما لا يتيسر عليهم استيعابه — كان التمسك  
بالمذهب الواقعي في الفنون التشكيلية ، ومن هنا كان الإبقاء  
على هذا الضرب من النحت . ملابس وأحذية ونظارات  
من البرونز . وللقبيح في الموضوع أن المثاليين الذين يقومون





هنري مور في إحدى قاعات مرمقه

ويدل ثلوق الناس لفننا على عزوف أوروبا عن الفن الكلاسيكي وكل ما يحمله من معان . وأصبح من يتمسك به كمن يعبد أصناماً لا روح فيها ولا قدرة لها . إن أتباع المذهب الكلاسيكي اليوم يتكلمون بلغة ( أقصد يرددوا لغة ) ميتة ، كلاماً فارغاً ، تعاويد سحرية لا يفهموا قائلها ولا سامعها !

الحياة هي شغل هذا العصر الشاغل . إننا نسجى دخول الحياة في الجماد ، انتقل الجماد إلى حيوان ودخول الحيوان في الفناء ، إننا نهم بالحياة البدائية الحية في أطوارها الدنيا ، نهم بالزواجف والأسمالك ، ونهم أكثر بتطورات الحياة فيها . نهم بالجنين وبالطفل ، ولك

وقتئذ — بحيث يفهم الناس أصول المسيحية وتعاليمها . ولما كانت أبسط أنواع التعبير عن الأفكار « الحركة » نهج فنان النهضة نهج فناني اليونان ، واهتم بالعضلات التي تبرز عند القيام بالحركة ، فالعضلة تعبر عن الحركة ، والحركة تعبر عن الفكرة .

أما نحن فقد خرجنا على كل هذا ، فلم تعد الكنيسة اليوم مركز النشاط الاجتماعي ، بل تحول ذلك إلى الحدائق العامة والنوادي الاجتماعية والرياضية . لا تشغلنا كثيراً قصص التوراة والملائكة . وإنما نهم بالخلق ، بالحياة ، بحلول الحياة في الجماد . إن ثورتنا على الفن الكلاسيكي اعتراف بنضوب الروح المسيحية في أوروبا .

لا تفقد صفاتها فتصبح لحماً ودماً أو حريراً ، وإنما تظل صخرة نصفها جماد ونصفها حيوان . كائن عاش منذ الأزل ، تناولته قوى الطبيعة وتركت عليه مسوح القدم . صخرة تزخر بنشاط حيوي أكثر من الأحياء . إلى جانب ذلك أحاول أن أبرز النشاط بغير حركة ، نشاط القوى الطبيعية . نشاط في هلهو ودوام كنشاط المحيط العميق . هذا التثاقل امرأة راقدة كأنما هي البحر الزاخر ينتابه المد والجزر ، صاحب قوى دائم إلى الأبد . إن إحساسك بكل ذلك جعلك تظن أن التثاقل جزء من الطبيعة . إلى أحاول أن أجعل تخالتي كأنه من صنع الطبيعة ، كأنما شكلته عوامل التعرية ، لا يد الإنسان ، ولذا اتخذت الحدائق معرضاً لتخالتي حيث النور والرياح والمطر . ليست تخالتي قطع زينة تتحلل بها الصلونات وتتألق تحتها المناضد . إلى أنحت لأسهل شعوري بالحياة ، لا لأملأ فراغاً في غرفة . إلى أسجل إحساسى بتلك القوى الماثلة التي تصارع الجحود لتخلق حياة حيا يعيش في نطاق من القيود هو بدوره يضارعا في سكون شأن الوائق من النصر في النهاية .

ثم سكوت مور فجأة كأنما أدرك أنه كان يتكلم بصوت أعلى مما ينبغي ، ثم قال في هدوء : أشعر أنني أضعت وقتك بكل هذه الشروح التي كان الأجدي أن تسمعها ممن يتكلمون عن عمل ، فليس للفنان أن يتكلم إلا عن الوسائل التي يتلوع بها لإنتاج فنه .

— ألا تعتبر أن وسائلك سر المهنة ؟ (وهنا ابتسم مور ابتسامة خبيثة) وقال :

— إن من يخفى السر هو العاجز الذي لا رسالة له ، والذي لا يعطى عالم الفن إلا صناعة ، أما الرجل الذي له فكرة فإن وسائله لتنفيذها لا تتعدى كونها وسيلة لا تستحق الإخفاء . ليس في عالم الفن « سر مهنة » إن مصنعي ولا أقول مرسمي مفتوح للجميع ليس فيه سر ، وليس فيه ما أخجل منه .

لا باعتبار طفل بل باعتبار به وليداً . الميلاد يلهب مشاعرنا ، خروج الحي من ( اللاوعي ) ، إلى عالم الحقيقة الخالدة ، يخرج الحي من ( اللاوعي ) في أشكال لم تصقلها الحياة بعد . ولا زالت صفات الجمادية عالقة به ، أطراف ضخمة كجذور الشجر ، وصدور واسع كسفع الجبل ، ورأس دقيق لم ينطق بعد ، وحيون تفتحت لأول مرة على هذا الكون العجيب . هذا ما نحاول نحتنه من إحساسات ، وليس هناك من يكابر فيقول بأن هذا أيسر من مجرد تسجيل الواقع الملموس . ( ترك مور مائدة الشاي ووقف بيني وبينها ) ثم قال : يعيب بعض النقاد على الفن الحديث بعده عن الواقع ، والغالب أنهم يقصدون إيماننا للعضلات ، ولكن هل العضلات هي الوسيلة الوحيدة للتعبير عن الواقع ، أي عن الحركة ؟ وهل تحتاج الحركة إلى ما يعبر عنها ؟ . لقد أعمل الفن المصري القديم مثلاً العضلات ، ولكنه أكد الحركة ذاتها . إن العضلات أبسط وسيلة لتسجيل الحركة ، ولكنها ليست الوسيلة الوحيدة . إلى أكره العضلات لأنها تنبعث بالرأي عن الفكرة ، إنها سياج يشل التفكير الفنى ، ويعلق على الناس عوالم فسيحة هي بالذات عوالم الجمال التشكيلي . جمال الطبيعة غير المصقولة ، الطبيعة في طور التكوين . أرحو ألا تسمي فهمي هنا ، أنا لا أقصد بالطبيعة ما صورته كاستابل ورتزير مثلاً ، وإنما أقصد بالطبيعة ذلك الشعور العميق بوجود الكون ، بحياة الوجود .

وشرد مور وعاد إلى المائدة في شيء كأنه الخجل ، فكرته ريثما ينتقى قطعة خبز محمرة ثم قلت :

— تبدو بعض تخالتي كأنها جزء من الطبيعة ، فهل تقصد أنت ذلك ؟

— إلى أرى إلى أبعد من ذلك — إلى أحاول تجسيم الصراع بين الحياة والجحود . صخرة تحاول أن تحيا ، وتحاول الحياة أن تتفجر فيها ، وتخرجها حية تجرى وتلعب وتنفس هذا الهواء العليل . تبقى الصخرة في يدي صخرة



تمثال امرأة



دراسات لعمل تمثال

ولما كنا قد اتهمنا من تناول الشاي قال :  
 - تعال معي إلى المرسم فلاني أشعر هنا فقط بأني  
 أعيش بكلّيائي .  
 وفي الحديقة بين المنزل والمرسم قلت : لكي تتم تحالا  
 ما الخطوات التي تخطوها ؟  
 - تختلف الخطوات طبعاً باختلاف التثال : أبدأ  
 أولاً بالإلهام فيغير الإلهام لا أنتج شيئاً ، ويزورني الإلهام  
 في شكل مربيّات تبلول في أجسام من صنع الطبيعة .  
 إن أغلب تماثيلي للنساء الراقصات مستوحاة من حضور  
 جيرية صغيرة الحجم أجدها هناك على الشاطئ . لقد  
 جمعت منها المئات . هذا رأس امرأة وكتماها وهذا باقي  
 الجسد ، فأجمع بين القطعتين بأن ألصقهما بالشمع  
 وأستكمل ما يبدو لي فيهما من نقص أو تشويه . وبعد  
 ذلك تبدأ العملية التالية وهي رسم التثال الجليد ، أحور  
 وأغير وأعدل حتى أصل على الورق إلى ما أريد . ثم أعيد  
 نقل التثال ( خطوة ثالثة ) مستعيناً بالرسم حيناً وباللحجر

إنك لا تصور الواقع الملموس . أليست هذه العظمة واقعاً ملموساً وكل ما قمت به هو أنك صبيتها برنزا ، فلم ترسم منها ولم تصنع من الرسم تمثالا آخر ؟

— لقد أغفلت أهم نقطة في المشكلة وهي مسألة الإلهام ؛ ليست هذه العظمة فريدة في شكلها أو نوعها ، بل وجدت ويوجد منها آلاف ، ولقد ظلت عظمة لا يحفل بها حتى الكلاب إلى أن رأيت فيها رأس الثور . هذا هو الإنتاج الفني الذي يحاها صفة العظمة ، صفة الواقع المحسوس ، وجعل منها قطعة فنية . منذ اليوم أصبحت كل عظمة حوض رأس ثور تصلح لأن تصب برنزا ، وتتسابق المتاحف إلى اقتنائها . لقد اشترت المتاحف خمس نسخ منها الآن .

— أنت تعتقد إذن أن الإنتاج الفني هو مجرد أن ترى في العظم رأس ثور وفي الصخرة امرأة مضطجعة ، لا أن ترى رأس الثور كعظم الحوض والمرأة المضطجعة كالصخرة ؟ ( وهذا بدا على مور شيء من الغضب ) وقال : إنك لن ترى المرأة المضطجعة في الصخرة إلا إذا شعرت بالصراع بين الحياة والجحاد ، أو بمعنى آخر إلا إذا رأيت المرأة كالصخرة ورأس الثور كعظمة الحوض ، فإن بحثت عن الصخرة التي تشبه المرأة ووجدتها ثم صبيت الصخرة برنزا أصبح التمثال قطعة فنية .

— ولكن هل إن وجدت أنا عظمة حوض أخرى وصبيتها برنزا حتى لي أن أنسبها إلى نفسي ؟

— لا ، هذا سرقة ؛ إلا إذا رأيت في العظمة شيئاً آخر غير الثور ، أما إذا صبيتها على أنها رأس ثور فأنت تسرق أعمالاً فنية . أبسط دليل على صدق ما أقول هو أنك أنت الوحيد الذي لمع في رأس الثور عظمة الحوض . أما عالم الفن فقد قبلها على أنها من صنيى وأنها تزخر بشخصيى . وإن لم أوقع عليها حق نقاد الفن بعدى أنها من صنيى . وما أدركت أنت أنها عظمة من خلايا العظام إلا لأنى لم أحفل حتى بإخفاها . إنى لا

حيناً حتى أفوق بين الرسم والتمثال . فإن جاءت النتيجة مرضية صبيتها برنزا بحجمه الصغير ( خطوة رابعة ) ، وهنا نصل إلى الخطوة الأخيرة . ليس كل تمثال صغير يصلح للتكبير . إنى أكبر تمثالا واحداً من بين كل عشرة أو عشرين . هذا التمثال الواحد هو عصاره كل تلك الجهود ( خطوة خامسة ) .

— هل يطرأ على التمثال ( الخطوة الثالثة ) تغييرات جوهرية في أثناء نقله من الرسوم إلى الشمع أو الطين ؟ طبعاً — إلى غير وأبدل حتى أصل إلى تسجيل أستطيع إبرازه في الرسم ، ثم يطرأ على التمثال تغييرات أخرى في أثناء عملية التكبير من التمثال الصغير ( نحو ٢٠ سم ) ، بل أغير حتى في النسب . إن عملية التكبير ليست مسألة آلية كما يظن كثير من المثاليين ، فتوكل إلى ورش الصب أو النحت الآلى ، وإنما هي عملية فنية إلى حد كبير لا تختلف كثيراً عن نحت التمثال الصغير .

— هل حدث أن وجدت قطعة أو قطعتين من الحجر تكونان معاً تمثالا لا يحتاج إلى تحويل أو تغيير ؟

— هذا يحدث كثيراً : فقد أجد الجزء الأعلى من تمثال امرأة كاملاً لا يحتاج إلى تعديل . ثم أبحث عن الجزء الأسفل بين ما لدى من حجارة ، فأجده متفقاً مع الجزء الأعلى في الحجم وفي الوضع بل في الفراغات . ولكن أغلب هذا النوع من التماثيل لا يخرج عن طور التمثال الصغير الذي لا يستحق التكبير .

— وهل تعتبر مثل هذا التمثال من صنعك ؟

— بلا شك ( ثم نظر إلى نظرة فاحصة ) وقال : وهذا السؤال يؤدي بنا إلى مناقشة رأس الثور الذي أثار إعجابك .

دعنى أستحضر العظمة الأصلية ( وعاد بعد لحظات وفي يده عظمة حوض ) : هل ترى في هذه العظمة شيئاً أكثر من أنها عظمة ؟

— بعد أن صبيتها أرى فيها رأس ثور ، ولكنك تقول :

الغارات الجوية على لندن . إلى أبداً طبعاً برسم تخطيطي للموضوع بقلم فحم ، ثم أرسم الأضواء العالية بالشمع ، ثم أغمس الفرشة في الزيت حتى يمتزج زيتاً والماء ( إن كل صورة مائية ) فتترك الفرشة اللون على النوحة في بقع ونقط . أما المساحات المرسومة بالشمع فلا تأخذ اللون مطلقاً . وأجأ أحياناً إلى إزالة الشمع عن اللوحة بأن أضع فوقها ورق نشاف ، وأمر عليه بملقعة داخلة فيسيل الشمع ويمتصه النشاف . ولقد حيرت هذه الطريقة كثيراً من النقاد الذين كانوا يعتقدون أني أقضي الساعات ، أزخرف اللوحة بنقط ولطع مختلفة . إن سر نجاح هذه اللوحات هو أنها وحدة قد تستمر عملية التفكير الفني فيها أياماً حتى إذا ما بدأت مرحلة التنفيذ تمت في دقائق .

ثم سكت مور ونظر إلى مبتسماً ثم قال :

— والآن أما زلت عند رأيك في أنه لا يحق للفنان أن يعصب عظمة يدها في حديقة منزله ؟

— أشكرك على سعة صدرك ، وأحب قبل أن أنصرف أن أخطوك بأنني عازم على البحث حتى أجد عظمة حوض أخرى أهبها ثوراً وأعتبرها نسخة غير موقعة من بمثالك العظيم « رأس الثور » .

أنورع عن أن أوقع على حفرة أجدها على شاطئ البحر إن عبرت تعبيراً كاملاً عن إحساسي الفني بالموضوع الذي كرسيت حياتي لتسجيله وهو صراع القوى الحيوية في الجماد . ولكن ليس معنى هذا أني أقصر عملي على محاولة البحث عن هذه الصخور ، فإن هذا التمثال مثلاً ( وأشار إلى تمثال من الصنصال لامرأة جالسة على مقعد ) مستوحى من أوراق الشجر ، وألوانه مستوحاة من الصدف وقواقع البحر .

تعالم معي لأريك كيف أصنع مثل هذا التمثال .

( وفي المصنع صب مور كمية من الشمع السائل على منضدة رخامية ، وقطع في الشمع بآلة حادة شكل امرأة ، ثم شكل ذراعها وساقها بحيث أصبحت مستديرة ، ثم قوس ظهرها إلى الداخل فبرز صدرها ، وسوي حوافي الرأس ، وأجلس المرأة على قطعة مكعبة من الخشب إلى أن تماسك الشمع ، فإذا التمثال تام لا ينقصه إلا الصب ، أتم مور هذا التمثال فيها لا يزيد على خمس دقائق ، أنفق معظمها في أوضاع الذراعين والساقين بالنسبة للفتة الرأس ) — أما ألوان فهي ألوان الصدف قبل أن يمحوها أشعة

الشمس ، ولون التين والأخضر المكسور والتي مما فيها من بقع ونقط ، ووسيلتي في ذلك واضحة في أوحاشي المعروفة « بصور الكهوف » التي قدمتها للعالم في سنة ١٩٤٠ في أثناء

هنري مور يرسم صورة مائية



# استدراك الابداع الفنى

## بقلم الأستاذ محمد مصطفى حدارة

لم يكن الفكر مشغولاً فيها بالمشكلة ، بل قد يكون في حال سلبية أو في حال غفلة . ويؤكد ( داوى ) هذه الحقيقة بقوله : إن أسلام بعض الشعراء تحولت إلى قصائد ! ويقال : إن ( فاجير ) سمع في منامه النغم الأساسى الذى يتردد في افتتاحية إحدى روايته الموسيقية ، وإن الشاعر الإنجليزي ( كولردج ) غلبه النعاس في صباح يوم وهو يطلع ، ثم أفاق من نومه ، وأخذ يخط بسرعة قصيدته المشهورة قبلأى خان Kublay Khan . ونقرأ في أدبا العرب أمثلة كثيرة من هذا القبيل يذكروها الشعراء عن أنفسهم ، فكان الفنان في ساعة إلهامه مثل بخمر الله ، كما يقول ( سرل بيرت ) .

ولا تقتصر مشكلة الإلهام على ما ذكرنا من وجود الشاعر في حال سلبية أو غفلة فحسب ، بل إن لها مراحل دقيقة تتم فيها عناية الإبداع الفنى ؛ فعملية الإبداع لا تتخذ صورة واحدة عند جميع الشعراء ، بل إن لها أربع صور كما يقول ( دى لاکروا ) : الإبداع المفاجيء ( الإلهام ) ، الإبداع البطيء ، الإبداع اليقظ الشعورى ، الإبداع الخاضع لحكم العادة . وكل من هذه الصور تتلبس بظروف معينة ، ويكون نتاجها متباين الوجهات . ولكن على الرغم من ذلك فإن المراحل التى تتم فيها عملية الإبداع بصورها المختلفة تكاد تكون واحدة ، وقد توصلت إلى هذا الباحثة ( كاترين باتريك ) ؛ فقد ذكرت أن الفكر المبدع يمر بالمراحل الأربع التالية :

المرحلة الأولى - الاستعداد أو التأهب حيث تتجمع لدى الفنان بضع أفكار وتداعيات ، ولكنه لا يسيطر عليها فهو تعبر بسرعة .  
المرحلة الثانية - وتأتى بعد ذلك مرحلة الإفراخ ؛

القنن عامة بما فيها من روعة وسمو استرعت انتباه الباحثين في كل زمان ، وجعلتهم يفكرون في مصلحتها وفي كيفية انبعاثها ، ولماذا اختص بها هؤلاء الموهوبون وحدهم دون سائر الناس ؟

وفي الزمن القديم كان الناس ينسبون كل رافع مجهول إلى القوى السحرية للشياطين والآلهة ، حتى ( أفلاطون ) نفسه كان يعتبر الشعر شيئاً سحرياً ولو كان من إلهام الشياطين .

وقد استهل ( هومبروس ) الإلياذة باستجداء ربات الشعر لتنتم عليه بالإلهام ؛ فكانه كان يحسب أن الشعر فيض إلهي ، فملك رباه أن تجود به أو لا تجود ، ولا غرو؛ فكلمة ( شاعر ) باليونانية تعني في اللاتينية الخائن الذى يبدع كما يقول ( سيرومان ) .

وهذه القداسة بالنسبة للإلهام الشعري كانت عند العرب ؛ إذ كانوا يقفون منه موقف الرهبة ينسبهم إياه إلى الشياطين .

ولقد صار الإلهام عند المحدثين نوعاً من ( الخدس ) وإن كانت بحوثهم فيه قد اتسع ميدانها إلى حد بعيد ، غير أن التحليل العلمى مهما دقت وسائله وعظمت إمكانياته سيظل دائماً عاجزاً عن إماطة اللثام - بصورة لا تقبل الشك - عن حقيقة العوامل المختلفة التى تؤدى إلى انبثاق 'نور الإلهام' .

يقول ( يوسف مراد ) : إن الاستخبارات التى قام بها علماء النفس لم تأت بنتائج حاسمة سوى أنه ينحى دائماً إلى الشخص أن أهم عامل في الإبداع هو الإلهام الذى قد تسبقه مباشرة فترة من البحث أو فترة من الكون ، أما عن الإلهام ذاته فهو أمر خفى يحدث فجأة وفي ظروف

حكى عن الشاعر الفرنسي «لامرتين» حين سأل أحد أصدقائه : ماذا تفعل بوضعك رأسك بين يديك ؟ فأجاب الصديق : إنى أفكر ، فقال «لامرتين» صجباً ! إننى لا أفكر أبداً ، لأن أفكاري تفكر من أجلى .

وما تقدم يتبين لنا أن عملية الإبداع الفنى ليست في الواقع عملية مفاجئة بالنسبة للشاعر ، بل إنه يكون مستعداً لها نفسياً وذهنياً بطريقة شعورية أو لاشعورية ، وإن المادة التى يجرى الإلهام بها قلمه هى نتاج قراءاته القديمة وتأملاته ، والصور التى يتضمنها إنتاجه الفنى لا بد أن تكون مخزنة في ذاكرته . وهنا نتساءل عن كيفية ورود الصور والأفكار على ذهن الشاعر ساعة إلهامه ، وهل يا ترى تكون مبتدعة في مجموعها ، أى خاضعة للاشعور المكتسب الذى يقول به «فرويد» أو هى خاضعة للاشعور الموروث الذى يقول به «يونج» أو هى مزيج من هذا وذاك ؟ ولكن نستطيع الوصول إلى جواب عن هذا التساؤل لا بد من إدراك طبيعة قوة التخيل وماهية الذاكرة .

الواقع أن حقيقة الخيال غامضة وصعبة التفسير كما يقول «رسكن» ، فهذه القوة التى يودعها الله كل إنسان ، ويختلف نشاطها ومدادها من فرد لآخر يختلف الباحثون في تعريفها وتحديد معنى ثابت لها ، وهم يعرفون للخيال أنواعاً كثيرة تختلف أبعادها لا يهمننا الحديث عنها ، ولكن غاية ما يعيننا أن نقوله - أن الخيال من الملكات الأساسية للفنان التى بدونها لا يستطيع أن يبدع فناً ، أو يحسب في عداد المنشئين الخلاقين .

ويعتبر الشاعر الإنجليزي «كولردج» أن الخيال هو الرابطة بين عالم الشعور وعالم الإدراك والهمم ، وهذا التعبير دقيق للغاية ، يبين بوضوح أن الخيال ليس مرآة جامدة تعكس أفكاراً وصوراً ساعة الإلهام فحسب ، بل هو أداة حية ، إذ لا يكتفى بمجرد النقل وعكس

إذ تبرز فكرة عامة أو حال شعرية ( Mood ) ، وتكرر نفسها بطريقة لا إرادية من حين لآخر .

المرحلة الثالثة - تتبلور الفكرة التى برزت .

المرحلة الرابعة - تتسج هذه الفكرة وتفصل .

وحكايًا نرى أن عملية الإبداع الفنى ليست هبة إلهية أو شيطانية تهبط في غفلة وعلى حين غرة دون أن يدري لها الشاعر مصدرها ، أو تكون الفكرة عديمة الصلص في نفسه . حقيقة إن منشئ الفن لا يعلم في معظم الأحيان مصدر إلهامه وأشخاصه كما يقول (سرل بيرت) ، ولكن مما لا شك فيه أن الإلهام تهيأ له تربة ينبت فيها ، وقد يكون ذلك بإدراك الشاعر وإرادته ، أو بغير إدراكه وإرادته ، وإن كان الفنان في الغالب الأعم ينسج محاولاتهم السابقة ، ويغفلون قراءاتهم وتأملاتهم وشاهداتهم تلك التى تدور حول الفكرة التى تراود أذهانهم .

وهذه التربة التى تهيأ للإلهام ليست فيها عبارة عن إشباع الذهن بكل ما يدور حول الذكرة ، وقد ترجع مراحل الإشباع إلى سنوات عدة قبل أن يهبط الإلهام ، فقد تمكن Lowes من اقتفاء أثر قصيدة «كولردج» قبلاى خان Kublay Khan التى قال عنها : إن الإلهام هبط بها عليه أثناء نومه إلى خمس وعشرين سنة قبل كتابتها ! وذلك باستقصاء قراءات الشاعر .

ولقد اهتم علماء النفس بالإجابة عن السؤال الذى هو مدار مشكلة الإلهام وهو : من أين للفنان هذه الصور والمعانى التى يقبضها أعماله ؟ وقد اتفق «فرويد» و «يونج» على إرجاع الإبداع الفنى إلى اللاشعور ، مع اختلافات تتفق هى ومذهب كل من «فرويد» و «يونج» في اللاشعور ، إذ أن «فرويد» يراه مكتسباً نتيجة لكبت بعض المشاعر التى تتأب كل فرد في حياته ، أما «يونج» فإنه يراه موروثاً ينحدر إلينا من أسلافنا البدائيين نتيجة لما تركته تجارب الحياة في نفوسهم من أثر . وما يؤكد إرجاع الإبداع الفنى إلى اللاشعور ما

يعتمد على فكرة تداعى المعانى ، أي ترابطها فى أثناء التخيل أو فى أثناء التفكير ، أو كما يقال : إن الشيء بالشئ يذكر .

وقد حصر الباحثون الأقدمون العوامل التى تؤدى إلى تداعى المعانى فى قوانين أساسية ثلاثة وهى : التجاور ، والتشابه ، والتضاد . وكلما اشتدت الرابطة بين معنيين ، وانضمت العصلة بينهما كان كل منهما أسرع فى دخول دائرة الشعور عقب الآخر ، وهذه الرابطة تتمثل فى القوانين الثلاثة التى ذكرناها : فإذا خطرت لشاعر فكرة أو صورة ما ارتبطت هذه الفكرة أو الصورة بما يماثلها - مجاورة أو تشابهاً أو عكساً - مما هو مخزن بهذاكرته من واقع قراءاته المختلفة ، ويحدث هذا تلقائياً دون تعمد من الشاعر بعكس النوع الآخر من التذكر الذى يعتمد فيه الشاعر الحث والتفقيب فى زوايا ذاكرته عن فكرة أو صورة يستعين بها على التعبير عما فى نفسه ، وهذا التذكر المتعمد يرتكز على قانونين :

الأول - قانون التردد : ومعناه أن الصور أو المعانى التى يتكرر ورودها فى الإدراك الخارجى أو فى الذهن تكون أسهل للاستدعاء من غيرها .

والآخر - قانون الحدادة : ومعناه أن الصور والأفكار التى تصل حديثاً فى الإدراك أو التفكير تكون أسرع قابلية للاستدعاء من غيرها .

فالشاعر الذى يعتمد على التذكر المتعمد أو على استدعاء المعانى والصور من شاعر بعينه يكون فى الغالب معجباً بهذا الشاعر حافظاً لشعره - يتكرر ورود معانيه وصوره فى ذهنه ، كما كان « چون كيتس » بالنسبة لشكسبير ، والمتنبى بالنسبة لأبى نجم .

وقد وضحت من تجليلنا لعملية الإبداع الفنى ومراحلته المختلفة وعمل الذاكرة والتخيل - الصلة القوية التى تربط ذلك كله بمشكلة تشابه المعانى وتردها من عصر لعصر ومن شاعر لآخر .

الأشكال والمحتويات ، بل إن من طبيعته التحليل والبث وخلق الصور الجديدة التى تكون لها رواسب قديمة فى نفس الفنان ، وإذا لم يكن للخيال هذه القوة فإنه لا يستحق أن يطلق عليه اسم الخيال بما يثيره فى النفس من معانى الانطلاق والسمو والتحليق فى أجواء وعوالم بعيدة المنال .

وهذه الأفكار والصور التى ينبعث بها الخيال فى ذهن الفنان ليست زليلاً طافياً بلا جملور ، بل على العكس من ذلك ، فالفنان يجلب إلى ذاكرته كل ما رأى وما سمع طوال حياته ، ويحتفظ به فى ذاكرته كما تحفظ المواد فى المخازن الكبيرة : فالشاعر كما يقول « وسكن » : لا ينسى حتى « أبسط » الثغمت التى سمعها فى أوليات حياته ، وفى كل هذا الحشد المتنوع الذى يخزنه فى ذاكرته يسبح الخيال البارع ، فيؤلف منه مجموعة من الآراء والصور المتناسقة تناسقاً دقيقاً .

وهذا العمل الذى يزاوله الخيال فى المخزن بالذاكرة دقيق للغاية ، لأنه ليس تنظيلاً فحسب للمعلومات المهوشة المتشابهة التى يشبهها « بروستر » بخطوط السلك الحديدية المتفرعة من العاصمة ، بل إن له عملاً بنيائياً أيضاً يتمثل فى قدرته على استخدام الماضى ، أو بالأحرى فى القدرة على تصوره . والتحاليل فى ذلك درجات متفاوتة بين الناس ، تتناسب هى وتكوين شخصياتهم .

ويعتمد الخيال فى عمله هذا على الذاكرة اعتماداً كلياً - كما هو واضح من سابق كلامنا - والتذكر نوعان :

الأول - التذكر التلقائى ، وهو خطوط الذكريات فى الذهن بدون أن يكون هناك دائماً مناسبات ظاهرة لخطورها ، ويكون التذكر التلقائى بمثابة عملية تداع وترابط .

الآخر - ويقابل هذا النوع التذكر المتعمد أو الاستدعاء .

والنوع الأول من التذكر الذى تسبق فيه قوة التخيل



أما ما سماه بعض نقادنا الأقدمين توارد الخواطر فهو في الواقع اصطلاح غامض يحتاج إلى تفسير وإيضاح : فحين سئل أبو عمرو بن العلاء : أرايت الشاعرين يتفقان في المعنى ويتواردان في اللفظ ، لم يبق واحد منهما صاحبه ولم يسمع شعره ؟ قال : تلك عقول رجال توافت على ألسنتها . وسئل أبو العلي بن المنبي عن « مثل ذاك » ، فقال : الشعر بجادة ، وربما وقع الحافر على « وضع الحافر » !

وقد يبدو لأول وهلة أن معنى توارد الخواطر يتصل بعملية الإبداع الفني كما حللناها ، ولكن ذلك ليس بصحيح ، فاصطلاح توارد الخواطر كان من الممكن أن يصحح بمعنى التذكر التلقائي كما يسمى في الدراسة الحديثة ، ولكن السؤال الذي وُجّه إلى أبي عمرو بن العلاء ينفي ذلك المعنى ، فقد يكون مفهوماً أن الشاعرين اللذين تواردا على معنى في رباعية ، أما أن أحدهما لم يسمع شعر صاحبه بهذا الأمر غير مفهوم على الإطلاق ، ولا سيما إذا كان الشاعر العرب يمثلون للموارد ببيتى امرئ القيس وطرفة :

وقفا بها صحبي على مطيهم  
يقولون : لا تهلك أسى وتجمل

و

وقفا بها صحبي على مطيهم  
يقولون لا تهلك أسى وتجمل

فلم يختلفا إلا في لفظ واحد ، ويكون الأمر « مفهوماً » لو أن توارد الخواطر اقتصر على المشابهة بين معنيين فحسب .

ويبدو لي أن معنى توارد الخواطر عند نقاد العرب إنما يتصل بالإطار الثقافي العام الذي يعيش فيه الشاعر : أى أنهم يقصدون تشابه ظروف البيئة الاجتماعية والطبيعية وتطوّر اللغة بين الشاعرين أو الشعراء مما يجعل عقولهم تتوافى على ألسنتهم في صور ومعان متشابهة .

وقد شغل النقاد أنفسهم منذ زمن بتتبع هذه المشكلة وملاحظة عناصرها المختلفة ، حتى لقد ارتبطت عند بعضهم بشبهة السرقة ، فأطلقوا عليها اسم السرقات صراحة لجهلهم بطبيعة الإلهام وعلمية الإبداع الفني في معظم الأحيان ، فالإلهام ليس خاطراً شيطانياً غريباً يهجم على ذهن الشاعر دون تهيب وإعداد ، بل لا بد له من وجود تربة صالحة ينمو فيها في مرحلة الإغراق - كما أطلقت عليها الباحثة « كاترين باتريك » - أى في وقت تكون الفكرة أو الصورة ، وهذه التربة عبارة عن قراءات الشاعر وتخللاته المختزنة في ذاكرته ، تلك الذاكرة التي يشبهها هنرى جيمس بلبر العديقة للذاكرة اللاشعورية ؛ فحين ينطلق الخيال لا يستمد مادته من الهواء ، بل يعيش على ما في الذاكرة من مادة غنية .

وقد يكون إلهام الشاعر لا إرادياً ، فيعتمد الخيال حينئذ على التذكر التلقائي ، وقد يكون إرادياً ، فيعتمد عند ذلك على التذكر المتعمد أو الاستدعاء . وفي كلتا الحالتين يعتمد الشاعر على مادة قراءاته . ومنها بالطبع الأشعار التي قرأها أو حفظها في خلال حياته . ومن هنا يقع التشابه أو التماثل بين بعض أفكاره وصوره ، وأفكاره وصور الشعراء اللذين سبق أن قرأ أو حفظ لم أشعارهم ، ومن ثم يقع الومم وتحدث الشبهة عند نقاد العرب في وجود سرقة متعددة لا ظل لها في الواقع إذا فهمت في ضوء عملية الإبداع الفني كما بيناها ، والتي لم يستطع النقد العرب القديم أن يلم بجميع أطرافها بطبيعة الحال ، وإن كان يبدو لي أن ابن رشيق تصور التذكر المتعمد تصوراً حسناً ، وذلك في قوله : « يمر الشعر بمسمى الشاعر لغيره ، فيدور في رأسه ، أو يأتي عليه الزمان الطويل ، فينسى أنه سمعه قديماً ، فأما إذا كان للمعاصر فهو أسهل على أذن » . فلو وازنا بين كلام ابن رشيق وقانوني الحداداة والتردد لوجدنا التطابق بينهما شديداً .

ولا يخرج هذا التفسير لفكرة توارد الخواطر عن نطاق الإطار الثقافي العام الذي يعيش فيه الشاعر ؛ فتنزع القول الذي يضطر الشاعر إلى نوع معين من الصور والمعاني ، وطبيعة الأسلوب والأحداث المتشابهة التي تدفع الشعراء إلى التعبير بطريقة واحدة - كل ذلك - خاضع لتأثير العوامل الطبيعية والاجتماعية والاغوية التي يطلق عليها في مجموعها اسم ( الإطار الثقافي ) .

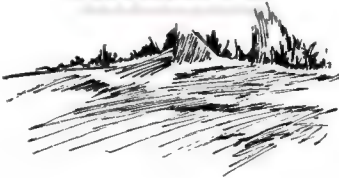
وبما قدمنا يتضح لنا أن انطلاق الفن لا يتم إلا في حدود قيود الإبداع وعوامل الإطار الثقافي ، والشاعر الخالد ، والفنان المبدع ، هو الذي لا يشعر القارئ بأى من هذه القيود ، بل على النقيض من ذلك يجعله يحس أنه إزاء طير يحلق في سموات الفن طليقاً بلا قيود أو حدود !

وقد حاول مصطفى صادق الرافعي تفسير معنى الموارد ، فقال : إن لها أسباباً :

منها ما يكون وحى العين إذا نزع الشاعر منزعاً في صناعته ؛ ويضرب لذلك مثلاً قول عمارة اليمى في وصف مصلوب ، ويعقب عليه قائلاً : إن من ينزع إلى التعليل إذا شهد ذلك المشهد لا يحىء بغير هذا المعنى .

ومنما ما يكون حادثة تتفق ، أو حالاً تنزل بالمرء . ومنها الأسلوب ؛ فإن من الشعراء من يبني القافية بالبيت ، ومنهم من يبني البيت بالقافية .

ومنما التهيد بلفظة تؤدي إلى معنى لا يكون منها غيره إذا عرضت للمحاذق بصناعة الكلام ، ومثل ذلك لا يكون سرقة يعاب بها الشاعر .



# بعض التأثيرات الفنانية في العمارة المصرية القديمة

بقلم الدكتور السيد محمود عبد العزيز سالم

القرن التاسع الميلادي وطليعة القرن العاشر ، عند ما رحل إلى الإسكندرية فريق من ثوار ربض قرطبة الذين نفاهم الأمير الحكم بن هشام من أندلس ، وفي ذلك يقول ابن القوطية : « وأذن لهم في الخروج عن قرطبة ، واقتروا ولحقوا بساحل بلد البربر ، وصاروا أهلها ، وانخرطت منهم طائفة كبيرة نحو الخمسة عشر ألفاً ، وركبوا البحر حتى أتوا الإسكندرية فلكوها »<sup>(١)</sup> . إلا أنهم ما لبثوا أن رحلوا عنها إلى جزيرة إقريطش . ويغلب على الظن أنهم لم يتركوا وراءهم أى تأثير في الفن المصري ، إذ أن إقامتهم بالإسكندرية كانت قصيرة موقوتة .

ثم هناك غزو الفاطميين لمصر واستقرارهم بها وبث حضارتهم العربية فيها ، فأقاموا المنشآت الدينية والأبنية المدنية والحربية التي لا يخلو أى أثر منها من العناصر المغربية التي نقلها الغزاة معهم من المهديّة أو المتصورية<sup>(٢)</sup> . ولم

لم يوجه مؤرخو الفن الإسلامى إلى دراسة التأثيرات الأندلسية المغربية في العمارة المصرية الإسلامية بالرغم من أهميتها الكبرى ... العناية التي تستحقها ، إذ أن ما أنتجوه في هذا السبيل لا يعدو أبجائاً مفردة ضئيلة<sup>(٣)</sup> لا تفي بضمخامة الموضوع ، وليس معنى هذا أننا نبخس من قيمة هذه الأبحاث أو نقلل من أهميتها ، فهي تعتبر النواة الأولى لأبحاث مقبلة مستفيضة ، وإنما نثير هذا الموضوع من جديد ليحظى بقسط أكبر من العناية والاهتمام للأهمية العظمى التي لهذه الدراسة بالسبيل للعمارة المصرية ، إذ أن التأثيرات المغربية تعتبر محلاً معمارياً لتاريخ العلاقات بين المغرب الإسلامى ومصر ، ثم هي تبين مدى التغلغل الذي أصابته هذه التأثيرات في فن العمارة المصرية ، وإلى أى حد أمكن للعناصر الدخيلة أن تنصهر في بوتقة الفن المصري ، وتصبح بمضى الزمن إحدى العناصر الأساسية لهذا الفن .

ولا بد لنا من أن نتتبع دقائق تاريخ المغرب والأندلس لنتمكن من معرفة الأسباب التي أدت إلى وجود هذه العناصر الأندلسية في العمارة المصرية في العصر الوسيط . والحق أن وفود هذه التأثيرات إلى مصر يبدأ منذ أواخر

(١) ابن القوطية القرطبي ، تاريخ افتتاح الأندلس ، مدريد ١٨٦٨ ص ٥١ وقد استقر فريق آخر من هؤلاء الثوار في مدينة فاس ، وأطلقوا على الحى الذي أقاموا فيه اسم دولة الأندلسيين ، وأسماؤها جامهم المعروف بجامع الأندلسيين . ويقابل هذه الدولة من الناحية الأخرى لتهرب من دولة القديراتين نسبة إلى مدينة القيروان ، وأسماؤها فيها جامع القيروانيين .

(٢) يقول ابن سبيل المغربي : « القاهرة مدينة بناها الخضر أعظم خلفاء الميدين ، وكان سلطانها قد تم جميع طوك المغرب من أول الديار المصرية إلى البحر المحيط ولا سيما أنه عاين مبانى أبيه للمتصور في مدينة المتصورية إلى جانب القيروان ، وهابن المهديّة مدينة جدّه عبيد الله الهادي » المقرئ ج ٣ ص ١٠٨ ط . يحيى الدين عبد الحميد .

وتسجيل هذه التأثيرات في الحنيات المقوسة بقبة النوى وقبة الحافظين

(٣) انظر l'Egypte artistique entre l'Espagne et les pays musulmans occidentaux, Hespéris, vol. XIX, pp. 95-106, 1934.

Torres Balbas; el intercambio artistico entre Egipto y el Occidente musulman, Al-Andalus, vol. III, pp. 411-421, 1935.

Farid Shahî, West Islamic influences on architecture in Egypt (Before the turkish period), Bulletin of the Faculty of arts, Cairo University, vol. XVI part II, December 1934.

ويعتبر عصر المعاليك العصر الذي تسربت فيه التأثيرات الأندلسية إلى مصر ، ذلك لأنه العصر الذي توثقت فيه عرا الصداقة بين مصر وإسبانيا ، فما كادت تسقط بغداد عام ١٢٥٨ م في أيدي المغول حتى تألفت في القاهرة جبهة قوية لدفع خطر المغول المنصر ، واستطاع الملك المظفر سيف الدين قطز أن يهزمهم هزيمة منكرة في واقعة عين جالوت في ٢٥ من رمضان ٦٥٨ هـ ( ٣ من سبتمبر سنة ١٢٦٠م ) ، وبذلك أمكن مصر ، أن تقف هذا السيل الجارف الذي كان يهددها ويهدد بلاد المغرب وقدّر لها بذلك أن تنقذ أوروبا من غزو أكيد كاد يقضي على معالم حضارتها ، وأرّنع بذلك شأن مصر وأخذ ملوك إسبانيا يحطون ودّ سلاطينها بالسفارات المتتابعة ، وكان سلاطين مصر يردون على ذلك بسفارات أخرى منها السفارة التي أرسلها السلطان سيف الدين قطز إلى أفرنوس العاشر العالم سنة ١٢٦٠ م على أثر انتصار المصريين في عين جالوت رخصة في خطبة ابنته ، وقد بعث إليه بالهدايا الجلية ، كما أرسل إليه تمساحاً كبيراً<sup>(١)</sup> ما زال معلّقاً في المحبنة الشرقية بصحن جامع القصبه بإشبيلية ، وما زالت هذه المحبنة تسمى حتى وقتنا هذا باسم رواق التمساح

المجاورين له على شكل محرابين . وقد اتبع نظام المحاربي الثلاثة في ضريح أخلاءه العباسيين وفي قبة الإمام الشافعي ، وانتقلت هذه الطاهرة بد ذلك إلى سورية و إلى مصر الأيوبي . وتجلت التأثيرات الأندلسية بوضوح تام في الزخارف الكتابية والنباتية المبهورة في الجص المنقوش المتش لقية الإمام الشافعي من الخارج ؛ إذ أننا نرى تعارفاً في زخارف المحفورة بقرسطة والمسجد الجامع بتلمسان ، كما تبهر هذه التأثيرات بجلاء في بقايا القبة الزعفراني المفضلص بنواقد المدرسة الكلاسيكية سنة ٦٢٢ هـ ( ١٢٢٥ م ) ، ولا تختلف هذه الزخارف عن زخارف بوابة قصة الدواية رباط أر و باب أجود بمراكش . والواجهة الجنوبية بالجزء المربع من متعة سيدنا الحسين التي تعلو الباب الأخضر مزودة بلوحات حجية تستند فيها الزعرة النائية والتوريفات بحيث تشبه كثيراً زعرة القبة بجامع تلمسان ، وكذلك زعرة قبة العرويين بمراكش . وفي أصل مدخل ضريح أخلاء العباسيين زعرة ثانية وكتابات كوفية مرهرة تتميز بالخصائص التي تميز زخارف الموحدين بمراكش ورباط .

( ١ ) انظر Ballesteros, Sevilla en el siglo XIII, Madrid,

تنقطع التأثيرات المغربية منذ ذلك الحين ، بل استمرت في عهد الدولة الأيوبية ؛ فقد كان يزور مصر ويقع بها عدد هائل من الأندلسيين الذين رحلوا إليها للدراسة والتدريس ، ونخص بالذكر منهم الإمام أبا محمد القاسم الشاطبي الذي جاء مصر سنة ٥٧٢ هـ وتوفي فيها ، وكذلك أبو عبد الله محمد بن لب الشاطبي الذي توفي بالقاهرة سنة ٦٤٠ هـ وأبو محمد عبد المنعم عمر الماتلي وأبو الخطاب عمر ابن الحسن بن حجة الحافظ وأبو الحسن علي بن موسى ابن سعيد العنسي الذي زار الديار المصرية في النصف الأول من القرن السابع الهجري<sup>(١)</sup> ، ويغلب على الظن أن وفادة كثير من وفد إلى مصر في ذلك العصر كانت نتيجة الهزيمة التي حاققت بالمسلمين في إسبانيا في واقعة العقاب أو لاس نافاس دي تولوسا سنة ٦٠٩ هـ ( ١٢١٢ م ) ؛ وقد كان لذلك أثره في العمارة المصرية ؛ فقد نفذت إليها بعض التأثيرات الأندلسية المغربية التي تتجلى في كثير من آثار هذه الدولة<sup>(٢)</sup>.

من الجامع الأزهر وفي البلاط الأوسط المذوي إلى الحراب وقبة الجهر في بيت صلاة هذا الجامع ، وفي القبة المصلاة بصريح يحيى الشيه وفي الثلاث المربع ذي الميل الهرم الخفيف بجامع الحاكم بأمر الله ، وهو خلاف يذكروا بالجزء المربع من جامع القيروان وبنار مرسية وبنار سافس وفي المحفوظات المقروسة بقبة هذا الجامع والإفرز الكتاني ومدخل الجامع الذي يذكروا بمدخل جامع المهديّة ، وفي شكل متفحة مسند جبريلى الذي يشبه شكل متفحة جامع القيروان وفي المحفوظات المقررة بقبة إخوان يوسف سنة ( ١١٠٠ م ) ، وفي مدخل الجامع الأكبر سنة ( ١١٢٥ م ) ، وفي القبة المصلاة من الداخل والخارج بصريح عاتكة سنة ( ١١٢٥ م ) وفي القبة المصلاة من الداخل والخارج بصريح السيدة رقية سنة ( ١١٢٥ - ١١٣٣ م ) وفي الرواق الأمامي بجامع الصالح طلائع سنة ( ١١٦٠ م ) . هذا إلى كثير من العناصر المغربية الأندلسية في الزخرفة النباتية بهذه المساجد .

( ١ ) انظر فتح الطيب الجزء الثاني والثالث ؛ إذ ورد فيه أسماء من زار المشرق من الأندلسيين ومن زار الأندلس من المشرقيين .

( ٢ ) نلاحظ استمرار التقاليد الفاطمية في العمارة الأيوبية مثل ذلك نظام المحاربي الثلاثة التي ظهرت في مصر في أواخر عصر الفاطميين والتي نظن أنها ظهرت في جامع قرطبة في جوة الحراب والبابين

مئذنة جامع ابن طولون



في ٢٨ من يناير سنة ١٢٩٢ م (١٩ من صفر سنة ٦٩٢ هـ) وقعت بين الملك الأشرف صلاح الدين خليل ابن الملك المنصور قلاوون ونجاوي الثاني ملك أرغون معاهدة صداقة وسلم ، واشترك في هذه المعاهدة « دون شانجة ملك قشتالة وطيغلة وليون وبلنسية وإشبيلية وقرطبة ومرمية وجيان والغرب الكفيل بمملكة أرغونة وبرتقال والملك

Nave del Lagarto نسبة إلى هذه المدينة ، ومن ذلك الوقت تولدت أواصر الصداقة بين سلاطين مصر وملك إسبانيا . ولقد أتاحت لنا الوثائق العربية بمحفوظات مملكة أرغون أن نتتبع تاريخ هذه الصلات الودية تبعاً تاريخياً :

Maximiliano Alarcon y Santon & Ramon Garcia de Linera : Los Documentos árabes diplomáticos del archivo de la corona de Aragon, Madrid-Granada, 1940.



مشقة ملار وسنجر الجول

القشتالي برباسة الفارس «أنبرناد ردفارد» Bernard Ricard وقبوله لما طلبه من السماح للتجار الإسبان بالمرور في الديار المصرية وزيارتها في حرية تامة ، وكذلك للحجاج المسيحيين بأداء الحج إلى بيت المقدس . وعاد السفير المذكور مصحوباً بسفيرين مصريين : هما الأمير

الجليل دون إدفونش ملك برتغال<sup>(١)</sup> وفي ٢٨ من مارس سنة ١٣٠٠ م ( ٥ من رجب ٦٩٩ هـ ) بعث السلطان أبو القتتغ الناصر محمد بن سيف الدين قلاوون رسالة إلى فرناندو الرابع ملك قشتالة وفيها يذكر وصول سفارة الملك (١) المرجع السابق ص ٣٣٥ - ٣٣٦ .



جامع المريد شيخ  
(١٤١٥ - ١٤٢٠ م)  
تفصيل للزخرفة الخشبية بإحدى النوافذ

السفارات والرسائل الودية والهدايا السنوية في القرن الرابع عشر كما هو وارد في كتاب الوثائق، وتايح التجار والحجاج الإِسبان مرورهم وزيارتهم للديار المصرية ، وجدد الملك الأشرف برسبای في ٣٠ من مايو سنة ١٤٣٠ م معاهدة

فخر الدين والقاضي حميد الدين ، يحملان هدية رائعة من القماش لملك قشتالة <sup>(١)</sup> .

واستمرت علاقات الصداقة بين مصر وإسبانيا خلال

(١) المرجع السابق ص ٣٤٤ - ٣٤٦ .



مقدان توسان بقاعة  
إحدى قبابات مسجد  
الديارين بطرابلس

# ARCHIVE



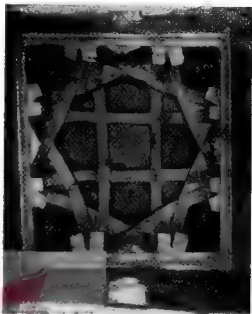
المقدان التوسان  
بمكتبة مسجد  
ابن طولون



لاس نافاس دى تولوزا وسلاو ، فهاجر عدد كبير من أهل الأندلس إلى المشرق عند سقوط مدنها ، وتوزع عدد منهم على بلاد المغرب ومصر . وفي ذلك يقول ابن غالب صاحب فرجة الأتقى : « ولا نفذ قضاء الله تعالى على أهل الأندلس بخروج أكثرهم عنها في هذه الفتنة الأخيرة المبيدة تفرقوا ببلاد المغرب الأقصى من بر العدو مع بلاد إفريقية :

« فأما أهل البادية فقالوا في البوادي إلى ما اعتادوه ، وداخلوا أهلها ، وشاركوهم فيها ، فاستنبطوا المياه وغرسوا الأشجار ، وأحدثوا الأرحاء الطاحنة بالماء وغير ذلك ، وعلموهم أشياء لم يكونوا يعلمونها ولا رأوها ، وصلحت أمورهم ، وكثرت مستغلاتهم وعمتهم الخيرات . »

« وأما أهل الحواضر فقالوا إلى الحواضر ، واستوطنوها : فأما أهل الأدب فكان منهم الوزراء والكتاب والعمال وجباة الأموال والمستعملون في أمور المملكة ، ولا يستعمل ببلد ما أحد أندلسي . وأما أهل الصناعات فزعموا فاقوا أهل البلاد . وقطعوا معاشهم ، وأخلوا أعمالهم ، وصيروهم أتباعاً لهم ، وأفرغوا فيها من أنواع الحلق والتجويد ما يميلون به للنفس إليهم ويصير الذكركم . » <sup>(١)</sup> وقال ابن سعيد : « إن حضرة مراکش هي بغداد المغرب ، وهي أعظم ما في بر العدو ، وأكثر مصانعها ومبانيها الجليلة ويساتئها إنما ظهرت في مدة بنى عبد المؤمن ، وكانوا يجلبون لها



مخططة إحدى القبرات دس - م - م  
مسجد « الباب المردود »

الصدقة والسلام وتبادل التجارة بينه وبين ألفونسو الخامس ملك أراغون <sup>(٢)</sup> .

وكانت العلاقة طيبة بين ملوك بنى الأحمر بغرناطة وسلطين مصر ، ويمكننا أن نذكر على سبيل المثال السفارات المتبادلة بين ملك غرناطة محمد الخامس وملك مصر الأشرف شعبان في النصف الأخير من القرن الثامن الهجري <sup>(٣)</sup> . وكان من نتائج هذه العلاقات أن زار مصر عدد كبير من أهل غرناطة سواء للتعلم أو للتدريس ، وقد أقام فيها من طابت له الإقامة . وكانت حركة الاسترداد القوي الإسباني قد أوشكت أن تجهز على دولة الإسلام بالأندلس التي انكمشت رقعتها بعد الهزيمة في



ركنية جامع ابن طولون  
(مسجد - م - م)

(١) المرجع السابق ص ٣٧٧ - ٣٧٧ .

Boletine de la Embajada de Egipto en Madrid (٢)

1952-1953 Algunos aspectos de las relaciones historicas Hispano-Egipcias : p. 4-18.



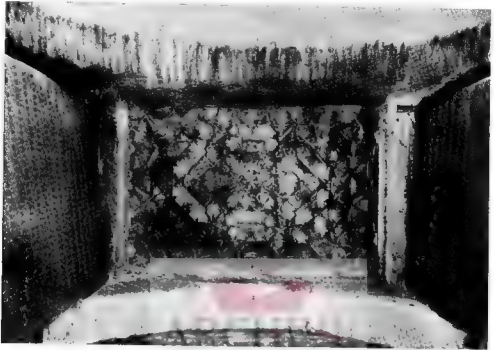
قبو أسطوان المدخل بمجامع المزيد شيخ

بها معروف، ولأهل مصر ولأهل الثغر فيه عقيدة كبيرة، وقد زاره المرقى سنة ٧٣٨ هـ. وليس من شك في أن من بين هؤلاء المهاجرين بعض الصناع وأرباب الحرف والعرفاء. ويدل على ذلك بعض قطع من الزليج الأندلسي عثر عليها في حفائر القسطنطين<sup>(١)</sup>. وقد أرسل الملك

صناع الأندلس من جزيرتهم. <sup>(١)</sup> وقد وفد إلى مصر عدد من هؤلاء المهاجرين يحنون سلاطين مصر على استرداد الأندلس وإنقاذ مملكة غرناطة، كما جاءها كثير من علماء الأندلس نذكر منهم سيدي أحمد بن عمر أبا العباس المرسى الذي توفي بالإسكندرية سنة ٦٨٦ هـ وقبره

(١) Hauteceur & Wiet; les mosquées du Caire, p. 355

(١) المرقى ج ٤ ص ١٤٧ .



قوة أسطوان المدخل المشرق جامع القنصة بالسيدي

ولقد تعددت أشكال النوافذ في العمارة المصرية  
الملوكية ، وتنوعت العقود التي تعلوها ، ومن بين هذه



قوة مقرنثة بدير لاس اويلحاس بيرغش

الأشرف قايتباي سفارة سنة ١٤٨٩ م إلى الملكين  
الكاثوليكين يذكرهما برغبته في إنقاذ غرناطة ، ولكن  
رغبته هذه لم تتحقق أمام الشعور القوي الإسباني ، وأرسل  
إليه الملكان الكاثوليكيان سفيرهما بدور مارتير سنة ١٥٠١ م  
بعد سقوط غرناطة في أيدي المسيحيين ، واستطاع السفير  
الإسباني بلباقته أن يبرر سقوط غرناطة باعتباره توحيداً  
لإسبانيا ، ووعده السلطان المصري بمعاملة المسلمين معاملة  
طيبة .

• • •

كان لهذه العلاقات أثرها الكبير في نفاذ التأثيرات  
الأندلسية في العمارة المصرية والقنون الفرعية في عهد دولة  
المماليك ، ومن مظاهر هذه التأثيرات العقود والمآذن  
والقنترات .

للمثمنة الأولى لجامع قرطبة ، ثم تبعها مثمنة سان خوان بقرطبة ، فمثمنة عبد الرحمن الناصر .

وهناك بعض عناصر معمارية أخرى تشف عن تأثير أندلسي مباشر كالمساند ذات القنايف التي تحت القنطرة الموصلة لمثمنة ابن طولون بأسوار الجامع ؛ فليست هذه المساند إلا صورة مطابقة لمساند جامع قرطبة زمن الخليفة عبد الرحمن الناصر ، وهي المساند التي تعلو بوابة الأمير محمد ( بوابة سان إستيبان ) ومساند واجهة الصحن .

ولا يمكننا في هذا المجال الضيق دراسة سائر التأثيرات الأندلسية التي دخلت في العمارة المصرية المملوكية ؛ فإن هذا عمل كبير يصلح لأن يكون موضوع بحث طويل وإنما نكتفي ببيان بعض هذه التأثيرات في نظام القنات .

• • •

استخدم العرفاء أنواعاً مختلفة من القبوات الحجرية ، ومنها القبوة نصف الأسطوانية المدببة في السلطان حسن والقنات المتحاذية في جامع الظاهر ببيرس سنة ١٢٦٦ م وسنجر الجاولي سنة ١٣٠٣ - ١٣٠٤ م وأفسقر عام ١٣٤٦ م والسلطان حسن سنة ١٣٥٦ م ، كما ظهر نوع جديد من القبوات في أواخر عصر المماليك البحرية يتجلى في القبوة التي تعلو أسطوان المدخل بجامع أبلحاي اليوسفي ، وهو نوع معقد قسمت فيه القبوة تقاسم هندسية متعددة تشعب خطوطها من كل ركن من أركان القبوة بحيث ترك فراغاً في وسط القبوة يشغله صليب يشق في كل من أفرعه الأربع بشكل معين . ويعزو هوتكير أصل هذا النظام إلى تأثير سوري ؛ إذ أنه ظهر في مدرسة الأمير تنكيز بالقنسي عام ١٣٢٨ - ١٣٢٩ م كما نجده في مدرسة الأمير أرغون بالبلدة نفسها<sup>(١)</sup> إلا أن هوتكير نسي أن الشكل الصليبي الذي يشغل الجزء المركزي للقبوة يرجع إلى تقاليد أندلسية مغربية ، إذ أن هذا الشكل الصليبي للقبوات ظهر في قرطبة مع الضلوع المتقاطعة التي تولف

النوافذ - النوافذ المزروجة ذات العقود المتجاوزة ، وهي ظاهرة جديدة في فن العمارة في عصر المماليك ، وتبدو هذه النوافذ في قبة فاطمة خاتون سنة ٦٨٢ هـ ( ١٢٨٣ م ) وفي جامع سلاروسنجر الجاولي سنة ٧٠٣ هـ ( ١٣٠٣ م ) وضريح زين الدين يوسف عام ٦٩٧ هـ ( ١٢٨٩ م ) . ويرتكز هذان العقدان على عمود وسيط ، وغالباً ما يعلو هذه النسخة المزروجة فتحة مستديرة ، كما هو الحال في ضريح فاطمة خاتون وضريح السلطان قلاوون سنة ( ٦٨٤ هـ ، ١٢٨٥ م ) وفي جامع أبلحاي اليوسفي عام ٧٧٤ هـ ( ١٣٧٣ م ) وفي جامع السلطان حسن سنة ٧٥٧ - ٧٦٤ هـ ( ١٣٥٦ - ١٣٦٣ م ) . وقد يعلوهذين العقدان الفتحة المستديرة العليا إطار مبيج على شكل عقد مفصص ثلاثي كما هو الحال في مثمنة سلاروسنجر الجاولي وفي قبة فاطمة خاتون ، وقد يمثل العقد المتجاوز بمفرده كما هو واضح في إحدى الوجهات الأربع لهذه المثمنة نفسها وفي قنطرة جامع اس طوان التي تربط المثمنة بالمسجد . وتتفق هذه العقود المتجاوزة في نسبها ومواقع مراكزها وتشعب سنجاتها مع العقود المتجاوزة الأندلسية التي نراها في قرطبة وطليطلة . فلو قارنا بين العقدتين المزروجتين بمثمنة ابن طولون وعقدتين مزدوجتين بمسجد الدباغين بطليطلة لوجدنا أن لا فارق بينهما على الإطلاق . . . وهناك عقود زخرفية مفصصة ومقصوصة في جامع الجملاني يوسف سنة ( ١٣٥٧ م ) تعتبر منقولة من عقود تزين قصر الحمراء بغرناطة .

أما التأثيرات الأندلسية في المآذن فتتجلى في الشكل المربع للجزء الأدنى من بعض المآذن مثل مثمنة سيدنا الحسين والمدرسة الصالحية سنة ( ١٢٤٣ م ) من القصر الأيوبي ، ومثمنة فاطمة خاتون والمنصور قلاوون والناصر محمد وسلاروسنجر ومثمنة سقر سعدى سنة ( ١٣١٥ م ) وتتميز جميع هذه المآذن بقاعدتها المربعة التي تختلف النسب بين ارتفاعها وطول قاعدتها ، وهي ظاهرة اختصت بها الأندلس منذ بناء هشام بن عبد الرحمن الداخل

الميكمل البنائي للقباب كما تطور بعد ذلك إلى صور زخرفية في طليطة وسرقطة وتلمسان بحيث فقدت الضلوع المقاطعة بقبوات مسجد الباب المردوم ومسجد الدباغين بطليطة وقبة الأهراب بجامع تلمسان من وظيفتها المعمارية. وسنبحث الآن عن أصل نظام القبوات القائمة على الضلوع والقبوات المقرضة في العمارة الإسلامية لنصل من ذلك إلى دراسة أصل القوة التي تعلو أسطوان المدخل بجامع أبحاي اليوسفي وقبة أسطوان المدخل بجامع المؤيد شيخ سنة (١٤٠٥ - ١٤١٠ م) الذي يعكس بالإضافة إلى هذا العنصر الاندلسي عناصر أخرى زخرفية أندلسية<sup>(١)</sup>.

لقد بحث كثير من مؤرخي الفنون الإسلامية في

(١) الزخارف البصية بنوافذ هذا المسجد ترمز للتأثيرات

الأندلسية الواردة من عرصة

أصل القبوات ذات الضلوع بجامع قرطبة ، والنظرية السائدة هي القائلة بأنه مشرق ، وليس هناك مجال للشك في أن قباب جامع قرطبة ويقصد بها القباب الأولى ذات الضلوع التي ظهرت في المغرب الإسلامي - كانت ابتكاراً ابتدعه مهندس الخليفة الحكم المستنصر ، فإن قباب أشبسط أو أخبط التي يعتقد أنها الأصل الذي احتذته قباب قرطبة ترجع إلى عصر متأخر بكثير عز قباب قرطبة ؛ إذ أنها ترجع إلى سنة ١١٩٣ م في حين لا تتجاوز قباب قرطبة القرن العاشر . وكذلك ترجع قبوات الضلوع بجامع أصفهان الكبير إلى القرن الحادي عشر ، وتعرض نظاماً أولياً للضلوع المقاطعة تشبه إلى حد ما القباب القرطبية ؛ ومع ذلك فلا يمكن أن تكون قد اتخذت أعوذاً لقباب قرطبة<sup>(٢)</sup> . ويعتقد الأستاذ لاميير

١ José Pijoan, Summa Artis, XII



ركنية بكنيس مازدا ماريا لابلانكا بطليطة

المحراب بجامع تلمسان .

ثم ولدت قبة المقرنصات في عهد الموحدين ، واتحدت في صورتين مختلفتين : الأولى بالاشتراك مع الضلوع المتقاطعة ، والأخرى بالاتحاد مع الضلوع ، كما يتضح ذلك في قبة تلمسان وقبة المنزل رقم ٣ بهبو الأعلام بقصر إشبيلية من النوع الأول وقبة الباب الشرقي بجامع الموحدين بإشبيلية وقباب جامع الكتبية بمراكش . وشاع استخدام هذا النوع الأخير الذي تنصهر فيه الضلوع بالمقرنصات في قبة جامع القرويين بفاس وقباب جامع تمال والكتبية بمراكش وبواطن العقود المقرنصة في هذا المسجد الأخير .

وقبونا ألباي اليسني والمؤيد شيخ من هذا النوع ، ولا تختلفان عنه إلا في أن الشكل الصليبي بهما أصبح أشد عذصر الفكة طهوراً وسط الخطوط المشعة من أركان الفكرة . كما أنه احتشد بالمقرنصات التي لا تترك من الشكل الصليبي سوى قببة صغيرة قاعدتها مفصصة .

وتشبه هذا الشكل الصليبي قبوة مدخنة في مقصورة لاسي كلاوسترياس بدير لاس إويلجاس ببلدة برغش من أعمال الأندلس .

يحق أن أصول قباب قرطبة وقبوات أرمينية لا بد أن تكون واحدة ، وأنها قد تكون في إحدى المقاطعات البيزنطية أو الساسانية بأسية <sup>(١)</sup> . واستطاع أن يلاحظ التشابه القوي بين قباب جامع قرطبة وقبة المحراب بجامع الزيتونة بتونس <sup>(٢)</sup> على الرغم من أن ضلعها المشعة من مركز القبة لم تصل بعد إلى المرحلة التي تنفصل فيها عن غطاء القبة ، وإن كانت في الوقت نفسه أكثر بروزاً من ضلوع قبة المحراب بجامع القيروان .

ثم تحولت فكرة تقاطع الخطوط الزخرفية إلى عمارة القباب ، فنشأ من التشابكات التي نراها في عقود زيادة الحكم المستنصر بجامع قرطبة تشابك بين ضلوع القباب ، واتخذ هذا التشابك أشكالاً زخرفية هندسية ، وأقيم في الفراغ الماشي من تقاطع الضلوع قببة مصممة على نظام قباب جامع القيروان والزيتونة . ثم فقد المهي المعمارى هذه القباب تدريجاً ، وحلت محله الرغبة الزخرفية كما رآه في قبوات الباب المردوم ومسجد الدباعين بطنجة وقبة

Lambert : L'architecture musulmane du XI. siècle (١) à Gordoue et à Tolède Gazette des Beaux-arts t. XII, 1925.

Lambert : les coupoles des grandes mosquées de (٢) Tunisie et d'Espagne aux IXe. et Xe. siècles, Hespéria, t. XXII, fasc. II, 1936



# كَيْفَ تَسْتَمِعُ إِلَى الْمَوْسِيقِيِّ

بقلم « رولان مانويل »

ترجمة الأستاذ محمد خليل فزحى

إن عشاق الموسيقى ليسوا طرازاً واحداً ، وبحلول « رولان مانويل » فى بحثه هذا أن يحلر صنف الناس من يستمعون إلى الموسيقى ، ويرسم صوراً لهم فى دعابة صمحة ، وقد وجه عنايته بنوع خاص إلى أولئك الذين يدعون بأعلا الحيرة بالموسيقى والعلم بفنائها ، فيطلبون من أكثر ما تطلب ، ويحسبون صوراً مزيفة تغريهم بها . إلا أن « رولان مانويل » العالم المتفصل فى الموسيقى لم يقصر بحثه هذا على تقديم من يزعمون عشق الموسيقى والولوع بها ، بل إنه استطاع أن يدلل الهبة والسرور على أنفسهم ، إذ بين لنا حقيقة السعة العظيمة التى تتاح للموسيقى عندما يدركون ما تحويه من روعة وإلمة .

ما لإعداد - موسيقى لا يعرف عنوانها ولا اسم مؤلفها ، كما قد يحدث للدره مثلاً إذا ما تسلسل على حين غفلة إلى إحدى « آليات » الكونسير ، أو دفعه الفصول مختص المصادفة - إلى الاستماع لبرنامج موسيقى خلال إذاعته . ما من شك فى أن أى موسيقى محترفة أو هاو سيتعرف لنوعه إلى مقطوعة « الفتازية » من « قام » « دو » الصغير « لموزار » أما هذا المستمع الذى نتحدث فى عنه ، وهو الذى لم يسبق له أن سمعها فإذا يتحدث فى نفسه يا ترى ؟ .

إنه يشعر فى بادئ الأمر بصدمة تأثرية ، وتعلك عليه نفسه قوة مجهولة تحلق به ، ذلك أن موسيقى « لموزار » سترج به فى أجوائها الخاصة ، وتسيح به فى عالم الانفعال ، ذلك الجزء من شخصيتنا الذى يعجز الفهم عن إدراكه بوضوح .

وقد قال الشاعر : « إن الموسيقى كثيراً ما تغمرنى كما تغمرنى مياه بحر . . . » .

ربما يستسلم عقل صاحبنا لأمواج السمفونية - على حد قول الشاعر - تجذبه طبيعة الجسد إلى مطالبها

بذكر الكثير من تلك الكلمة التى ناجى فيها « فونتينيل » نفسه عند مغادرته مجلساً سمع فيه فيضاً من موسيقى الآلات إذ قال : « أنها الصوتانة . ما الذى تغنيه منى ؟ » إنه سؤال على جانب كبير من « الكارترائية » .

أما لماذا يطلب « فونتينيل » من « الصوتانة » ما لم يحظر بهاله أن يطلبه من المنظومة ، أو الصورة ، أو التمثال قط ، فلأن هذه كلها تعنى أو تمثل شيئاً ما ، على حين أن الموسيقى لا تمثل ولا تعنى شيئاً خلاف نفسها ، وأياً ما كان الأمر ، فلا بأس أن نلاحظ الكيفية التى يتأثر بها عامة المستمعين ، بل صفوة الحياة منهم إزاء الظاهرة الموسيقية ، كل بحسب طبعه ، ومزاجه الوقتى أو الدائم ، وبحسب الظروف التى يتم فيها « الاتصال » بين الموسيقى والمستمع .

• • •

ولنحاول أن نتصور ما قاد يحول فى ذهن مستمع عادى ليس بموسيقى محترف عند ما تفرع أذنيه - بدون

( ه ) نسة إلى فيلسوف « ديكرت » ، والأسلوب اللغوى و تنكيهه .

كما لا يكنى أن نطلب إليها أن تؤثر فينا ، ونتملنا حتى نفقد وعينا ، وننسى أن الخمر هي التي أعلتنا .

وقصارى القول أنه لا يكنى أن تترك الموسيقى تنفذ إلينا ، بل حرى بنا أن ننفذ نحن إليها أيضاً ، فليست الموسيقى سوى ترقب وفجأة ، وكيف يتم المترقب أن يتمتع بالمفاجأة دون أن يكون دائم الانتباه ، متيقظ الذاكرة ؟

هذا ، ونجد هنالك مستمعاً آخر تستبد به رغبة عاتية إلى الاستنارة ، فيعتمد إلى البرنامج المطروح يطالعه في أثناء عزف السمفونية ، وبذلك يعطل ملكاته الشعورية بالرغم من حرصه على أن يكون كامل الانسجام مع ما يدور حوله ، وأن يكون على بينة من الأمر في كل لحظة ، وبالرغم من ترقبه الضخم لتحول المقامات ، وانفصاكه في متابعة لحن أساسي خلال مشتبك النغمات . وما أشبه هذا المستمع بأولئك الذين يهتمون في ضبط علميات مناهضتهم الكبيرة ، فيشغلهم ذلك ، من غير شك ، عن الاستمتاع برؤية المشهد المنبسط أمام أعينهم .

• • •

فالمستمع الأول الذي اتخذناه مثالا اكتفى بترك الموسيقى تمر على سمعه دون أن يمي منها شيئاً . أما المستمع الثاني الذي يتبع نهجاً منسقاً في انتباهه ، فلم يكن أسعد خطأ . وهنالك طراز ثالث من هواة الموسيقى ، نجده بين الفرنسيين بكثرة ، يجب أن يسترعى انتباهنا :

هذا الطراز الذي نحن بصدد من عشاق الموسيقى نلقيه عند ما تواجهه السمفونية أقل اهتماماً بإدراك روابط بنائها ، منه يتبع سير القصة التي ترويها ، أو التي يفترض أنها ترويها ، وقد يبدو لأول وهلة أن هذا المسلك يستند إلى تقليد ثابت جرت عليه ملكة الإبداع الموسيقى في فرنسا .

فقد عرف عن الموسيقيين الفرنسيين أنهم منذ العصور

العضوية . وبطريقة لاشعورية ، يكف مثل هذا الرجل عن الإصغاء إلى الموسيقى . فينصب إلى دواحي نفسه ، وتسيطر عليه حال تشبه الخمار أو التبلد ، تتخللها ، في غير ما انتظام من الحواطر الوجدانية ، والهاجس الشخصية . ولن يفيق من خموله إلا على دوى التصفيق ، ذلك أن التصفيق وهتافات الاستحسان ، ليست مهمتها أن تعبر للعاظين أو المؤلف عن غبطة الجمهور ورضاه فحسب ، بل إن لها فائدة أخرى لا يستهان بها ، هي إيقاف المستمعين الذين استغرقوا في سبات عميق .

والآن وقد عاد مستمعنا الذي اتخذناه مثالا إلى شاطئ من الصمت ، قلدهته إليه أمواج السمفونية ، فن المؤكد أنه لن يستطيع أن يفيدنا شيئاً غير طبيعة إغفائه وما أصابه من خير وعافية في نومه . وهذا المثال بعيد إلى أذهاننا ذكرى ذلك الرد الطريف الذي أدلى به أحد مدمني الخمر محاولاً تبرير إقباله على السكر بثلثه النسيان ، إذ سأله الناس :

— النسيان ؟ ما الذي تريد أن تنساه ؟

— لم أعد أدرى ، لقد نسيت ! . . .

ولماذا نخفى على أنفسنا أن كثيراً ممن يهون « الكونسير » ، وهم أحياناً من صفوة الناس ، يطالبون من الموسيقى ما يطلبه هذا السكر من الخمر ، ويدينون بهذه الفلسفة ، فلسفة الحطام البشري .

وينبغي ألا ننسى أن الموسيقى ، وهي تختلف عن الفنون التشكيلية اختلافاً جوهرياً أساسياً ، ليس في مقدورها ، كما هو شأن هذه الفنون ، أن تطلعننا في التو واللحظة على موضوعها ومظهرها ، بل إنها لا تظهر لنا إلا في سلسلة من الأحداث الصوتية المتتابعة .

وما الموسيقى في نهاية المطاف إلا تجربة محسوسة لزمن انتقضى نحاول أن نعيش فيه مرة أخرى .

فلا يكنى إذن أن نستسلم إليها ، وأن تمنى أن تغمرنا « كياه بحر » تتقاذفنا أمواجه كيفما شاءت ،



إن اسم « بيتهوفن » سيد « الكلاسيكيين » و « الرومانتيكيين » ، يبعث أصداً عميقة في نفوس جم غفير من هواة الموسيقى . ولن نجد مشقة في أن نكتشف بين هؤلاء طرازنا الرابع والأخير من المستمعين ، ذلك هو طراز المستمع « الأدب » ذى الطبيعة الانفعالية . وهذا النوع كثير الانتشار ، يكون أفراد طائفة لا يسهان بشأنها . ولا سيما أنها تملك أسلحة الثقافة .

و « الرومانتيكية » التي تفسح عن مأساة الفرد ، وتبرز الصراع الناشب بين الإنسان والقدر ، أسلمت مؤلفيها الموسيقيين ( وعلى رأسهم بيتهوفن ) إلى التفسير والتأويل العاطفي ، وتركهم نهياً مباحاً له ، يبعث بهم كما شاء له هواه .

فكم من هواة الموسيقى ممن يطلقون العنان لخيالهم ، غررت بهم تراجم حياة الموسيقيين ، وجعلتهم يعنون بالعرض وينسون الجوهر ، فهم لذلك لا يألون جهداً للوصول عن طريق القطعة الموسيقية التي هي حقيقة « الآلة » وأصالة . وريدة - إلى « الحكاية » التي تجلبها هذه الموسيقى ، وإن كانت حكاية تكتنفها الشكوك ، إذ لا يعنيهم أن تكون هذه الحكاية وضع ردية أو جدل ، المهم أنها كما بعدت بهم عن الموسيقى البحتة ، كان الخيال « واثقاً » لا انطلاقاً لخيالاتهم الأدبية .

أو ليس جديراً بالملاحظة ما نراه في موسيقى بيتهوفن من أن المقطوعات المحببة إلى الجمهور تكاد تكون مقترنة في الغالب بتعليل ، أو مسماة باسم ما ، وقد يكون ذلك صحيحاً أو مختلفاً ، ولكنه يوقظ الشعور دائماً إذ يوحى بمشهد عاطفي : كما في صوناتات : « ضوء القمر » ، و « الباتشيك » أي المؤثرة ، و « الشفق » ، و « الألبانيونات » أي الحياشة ، وكما في السمفونيات « الإيرويك » أي البطل ، و « الخامسة وموضوعها » القدر ، و « السادسة وهي » « الباستورال » أي « الريفية » .

وكثير من هذه التسميات ليس إلا من ابتدع

الوسطى كان يحلو لهم أن يبحثوا لموسيقاهم عن باحث أو حافز في الطبيعة والحياة - ولم يكن رائدهم إلا البحث عن هذا الباعث لا أقل ولا أكثر .

وإن نظرة إلى الموسيقى المجهول مؤلف « الموت » المسماة « أصوات باريس » في القرن الثالث عشر ، وإلى الموسيقى « جانكان » مؤلف « موقعة ماريتيان » في القرن السادس عشر ، وإلى « رامو » مؤلف « الدجاجة » و « داكان » مؤلف « البلبل » في القرن الثاني عشر ، وإلى « بريوز » مؤلف مقطوعة الإسكوتسو المسماة « الملكة ماب » في القرن التاسع عشر ، وإلى « كلود ديبوسي » مؤلف « البحر » في القرن العشرين - تبين لنا أن كل هؤلاء إنما يؤدون في أعمالهم هذه دور القصصيين أو المصورين ، فهل نخرج من ذلك إلى أن أولئك الموسيقيين لم يتوخوا عند وضع موسيقاهم غير إبراز الواقعة ، أو الظاهرة ، أو الشخص ، أو المنظر ، أو أي شيء يوحى به عنوان هذه الموسيقى ويمثله إلى الأذهان ؟ وهل نستطيع أن نقول إن « كوبران الأكبر » ، عند ما ألف مقطوعة « البلبل العاشق » أقل درجة منه في موسيقيته البحتة عند ما وضع مقطوعات « الكونسير » « الماكى » وإذا أخذنا بذلك ، فلنأنا ننسى ما قاله « رينوار » بحق ، وهو : إن النموذج « الموديل » إنما وجد لإشغال ذبالة الفنان . فإن قررة الدجاجة وغريد البلبل اللذين نقلهما « رامو » و « داكان » نقلاً عن الطبيعة ، عناصر منتشة للبناء الصوري . ولكن لا جدال في أن ما ينتجه إليه مدار اهتمامنا ليس مبلغ ما وصلت إليه محاكاة الدجاجة أو البلبل من دقة ( إذ يكفي لتحقيقها لعبة مما ينفخ فيه الأطفال ) - وإنما هو قيمة « البناء » ، ولكلمة « البناء » في هذا المقام معناها الثام ، وهو : تحقيق وحدة من أجزاء شيء .

• • •

(\*) المؤلف الموسيقي الفرنسي « راقول كوران » ( ١٦٦٨ -

١٧٣٣ ) .

وجه النوم » وقد وزن « بيتهوفن » بين ترك الخيال يسير في غيه وضلاله من غير ضابط ، وبين إلزامه اتباع خطة الاطراد الموسيقي لقاء تضحية زهيدة ، وانتفى الأمر بهذه الموازنة إلى وجوب استخدام تحليل يعصم المستمع من تضبير شاعري وليد الخيال . وهكذا عمد إلى إطلاق التسميات الآتية على الحركات الثلاث التي تتضمنها « الصوناتة » مقام « مي بيمول » ( مصنف رقم ٨١ ) :  
« الوداع » ، « والفراق » ، « واللقاء » .

وليس ثمة في هذه التسميات ما يتعارض طابعه وطابع الجزء الذي يخصه من هذه « الصوناتة » ، بل إنه يؤتم تكويده أعظم الموازنة ، وينطبق عليه أشد الانطباق . أما « الوداع » فإنه يوافق تمام الموافقة القوة المؤثرة المعهودة في حركات « بيتهوفن » « الأليجرو » التي تتجىء في أول الصوناتة ، وأما شعور « الفراق » ، فإننا نجده مصوراً في الحركة البطيئة ، بموسيقى الاستطالة ، ينساق الفكر فيها إلى الخيال ، وأما ما تفيض به الحركة الأخيرة من نوب ومرح . فهو يقرن بنشوة السرور والفرح « باللقاء » بعد طول الفراق .

والتحليل القصصى هنا يتسم بالبساطة والصدق ، ومن ثم كان « بيتهوفن » ، وقد استسلم في هذه المرة إلى الموسيقى ذات البرنامج ، محققا كل الحق في رجائه بأن يحجب الناس الشطط في التفسير . ولكن « بيتهوفن » لم يحجب حساباً لتخيلات المتحمسين .

فقد ذكر « هانسليك » أن « فيلهلم دى لنتز » تناول صوناتة « الوداع » بالتعليق ، فكتب في تفسير حركتها الختامية : « إن الهين يسطون أذرعهم كما تبسط الطيور المهاجرة أجنحتها » ، واسترسل على هذا النحو إلى أن تمثل صورة : « الأنثى الرشيقة وهي ترفرف بأجنحتها بين هبات التسم الرقيقة المنعشة لسانه » . وربما كان في هذا الوصف ما يطرب العشاق والخبين . . . ولكن من الموصف بالنسبة إلى « دى لنتز » أن المخطوطة الأصلية للصوناتة

الأدياء وهذيانهم ، أما « بيتهوفن » نفسه ، فلم يدرى خلده قط أن صوناتة البيانو « من مقام دو ديز الصغير » ، سينتهى بها الأمر إلى أن تفرض على الأجيال اللاحقة بعنوان « صوناتة على ضوء القمر » . وهذه الأهمية التي يعبرها الأدياء للتسميات الأدبية — محتاجة كانت أو حقيقية — تبدو لنا في حكاية ظريفة حكاها « رومان رولان » :

كلف « رومان رولان » أستاذ تاريخ الفن بالسوربون اختبار الطلبة المتقدمين إلى امتحان « البكالوريا » ، وفي أثناء الامتحان الشفوي ، في التاريخ ، شاء له هواه أن يسأل فتاة تقدمت أمامه ، عن مدى ما تعرفه عن « بيتهوفن » . وسرعان ما قطع المحتحن على الفتاة فيض حديثها المفكك الذي أوجبه حماسه مصطنعة ، وطلب إليها أن تحدد في دقة ألوان الموسيقى التي طرقها المؤلف . وشرعت الفتاة في ذلك وهي وسلة . وعند ما وصلت أخيراً إلى ذكر السمفونيات ، سأها « رومان رولان » عن عدد السمفونيات التي ألفها « بيتهوفن » . فتعانت الحصة وقالت :

- يا سيدي ، إن « بيتهوفن » ألف ثلاث سمفونيات
- « بس ؟ » . ما علينا ، هل لك أن تذكرى ما تعرفه من هذه السمفونيات الثلاث ؟ .
- « السمفونية البطل » . . .
- عال ! . . .
- « والسمفونية الريفية » . . .
- عفارم . . .
- « والسمفونية التاسعة » . . .

• • •

هنا ، ولقد أدرك « بيتهوفن » نفسه مدى ما ينشأ عن شطط الخيلة من أضرار في مجال الموسيقى ، وخشى كما خشى « پاسكال » : « ذلك الجزء المختل في الإنسان الذي يزيد من قدرته على الخداع أنه ليس بمختل على

« فرسان الخوارق » ، أو « فالس الكلب الصغير » ... ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، بل تعداه إلى « دراسات » شوپان Etudes ، حيث شاء شطط الخيال أن يخضب مفاتيح البيانو العاجية بدماء الثورات ، هذا إذا لم يوح العزف على مفاتيح الأبنوس ، في مواضيع أخرى من هذه الدراسات ، بصورة نساء زنجيات !

تحمل البيانات الآتية ، كتبها « بيتهوفن » بخط يده :  
« الوداع : بمناسبة رحيل صاحب السمو الإمبراطورى الأرشيدوق « رودلف » فى ٤ من مايو سنة ١٨٠٩ ، ...  
« اللقاء » : بمناسبة عودة صاحب السمو الإمبراطورى الأرشيدوق « رودلف » فى ٣٠ من يناير سنة ١٨١٠ .  
... »

### حكاية قطرات الماء

ومن منا لم تشغله عن الانفعال الموسيقى الخالص النابع من « المقدمات » Préludes تلك الحكاية الدالعة الصيت : حكاية « قطرات الماء » ؟ إن الأسطورة تحمل في طياتها كل عوامل هدمها ، أما مصدرها ، وهو أكثر ما يكون ريبه ، فلنا نجده فى كتاب « تاريخ حياتى » للكاتبة « جورج صاند » ، فى الباب الثانى عشر من الفصل الخامس حيث تقول الكاتبة : « كان ( شوپان ) يرى الدير ( دير غالدنبوزا بجزيرة ميورقة ) مليئاً بالربيع والأشجار . ولم يكن يبوح لى بما يراه ، لكننى كنت أجدنى مضطرة إلى أن أتكهن بما كان يحسه ... وفى ذلك المكان ، قام بتأليف تلك الصفحات القديرة التى

من بين الموسيقيين فى العصر « الرومانتيكى » مؤلف رفض فى عزم وإصرار الإقدام على تضحية ما ليحسم موسيقاه من خيال المفسرين والمعلقين ، وليس فى مؤلفاته كلها ما يشير إلى حكاية أو صورة ، فجسمها بغير عنوان اللهم إلا اسم القالب الموسيقى الذى يصوغ فيه المؤلف أعماله ، مثل : « الصنونات » ، أو « الكونشرتو » ، أو « الدراسة » Etude ، أو « المقدمة » Prelude . أو « البالاد » Ballade ، أو « الليلية » Nocturne ، أو « المقطوعة المرتجلة » Impromptu . أو « الفالس » ، أو « الهولونيز » ، أو المازوركا ... . فلقد بلغ التصور الذى كان يحسه « فريدريك شوپان » إزاء تطفل الأدب والفن التشكيلى على المجال الفنى الذى يخصه ، حدا جعله يخرج عن طوره ، ويفقد اتزانه المعتاد ، فيصف الناشر « فيسل » بأنه : « أبله نصاب » ، ذلك لأن هذا الناشر كان يزمع عنونة مؤلفاته وتسميتها بأسماء توحى بصور ووقائع ما . ونحن نعرف كيف كان مبلغ احترام الخلف لهذه المشية العنيدة المطلقة فى إصرارها : فالتفسير الأدنى الذى طرده « شوپان » من الباب ، عاد إليه من النافذة ، وفى ذلك أمهان دائم لموسيقى بمجة رقيقة خلت من الشوائب والأغراض الدخيلة على الموسيقى الخالصة .

ومن ثم نشأت بين موسيقى « شوپان » ، وبين المستمع الذى يريد تلوق هذه الموسيقى لذاتها ، حواجز من الصور الرخيصة المخططة ، تركت فى أذهاننا أثراً لا سبيل إلى محو مهما فعلنا ، من أمثال : « مقبرة فى ضوء القمر » ، أو



شوپان

وقصاصي الأثر الموسيقيين بلاقون المشاق ليتعرفوا المقدمة التي تصور فيها تساقط قطرات الماء ، فقدّمات « شويان » تكاد تغرق تحت طرفان من الماء المتساقط قطرات ، وما لبثوا يتساءلون : المقدمة السادسة هي ، أم الثامنة ، أم الخامسة عشرة ، أم السابعة عشرة ، أم التاسعة عشرة ؟

أما ما يسوقونه من حجج للتدليل على أحقية المقدمة الخامسة عشرة ، بتلك التسمية فلن شهادة « جومان » الذي كان مرادفاً « لشويان » وصديقاً له — تدحضها من أساسها ، ذلك أن « جومان » يقرر أن كل المقدمات التي نحن بصدها ، إنما تم تأليفها قبيل رحيل « شويان » إلى جزيرة « ميورقة » ، أي قبل حدوث الواقعة التي أشارت إليها « جورج صائد » .

وأما « المنظمة » الموسيقية التي سميت بوجه حق « الشجن » ، فقد بلغ الإفك فيها ذروته ، ولكن رب صارة باهجة ، والفنجاح الذي نتج عن انتهاك قداسة هذا الأثر الذي يلزم نأشره أن يضيف اليوم محنة جديدة إلى المحن التي أصابته فيها سلف ، فحواليت بيع المدونات الموسيقية تعرض في واجهاتها عناوين هذا نصها : « الشجن » ، من موسيقى شويان ، محولة إلى البيانو سولو » ( كذا ) . وبذلك أتمت حلقة التناسخ دورها كاملة ، وحان الوقت الذي نعرف فيه ، متأخرين جداً ، أن موسيقى « شويان » لم يؤلفها إلا للبيانو . \*

ولقد شامت الأقدار أن يوافق هذا الحلم الجميل قدرة شويان وفنوعه ، ذلك أن هذا الموسيقى العبقري ملك بالفعل ناصية التأليف الموسيقي ، وأولى قدرة للتحكم في كل ما لهذا الفن من أسباب السحر وقوة التأثير ، فأخذها جميعاً لإمكانات البيانو فحسب .

وبذلك نخلص إلى أوضح نتائج بحثنا المتواضع وهو أن السواد الأعظم من المستمعين يأتون من الأفعال

(\*) سيرة المؤلف واضحة لمن يعرف أن جميع مؤلفات

« شويان » ، فيما عدا قلة نادرة ، كتبت كلها للبيانو وحده !

كان يسميها بتواضع « مقدمات » : لأنها آيات رائعة ، يوحى الكثير منها بروي رهبان وافاهم الأجل ، إلخ . . . وعندما دهب أنا وأبني « موريس » في ذلك اليوم إلى « بالم » لنفسي بعض لوازمنا ، تركناه على خير ما يرام . وكانت الأمطار قد هطلت ، والسيول فاضت مياهها . فكنا نسرع الخطا حتى انتهينا إلى صديقنا المريض وقد حوله القلق إلى تمثال من الاكتئاب الهادئ ، واليأس المستكين ، ووجدناه جالساً يعزف « مقدمته » الرائعة وهو يبكي . وعندما أبصرنا داخلين ، انفضى قائماً ، وأطلق صرخة مدوية ، ثم قال لنا وهو في حال أشبه بالذهول : « آه ! لقد كنت أعلم علم اليقين أنكما أصبحتما في عداد الأموات ! . . . » ثم أفضى لي فيما بعد . . . بأنه شعر في أثناء عزفه بالهدوء ، وكأنه مستغرق في سبات عميق ، لاعتقاده بأنه هو نفسه قد مات ، إذ أبصر نفسه غارقاً في بحيرة ، وقطرات ثقيلة من ماء بارد تساقط بانتظام على صدره ، وعندما أجمعت صوت قطرات الماء هذه التي كانت تساقط بالفعل على سقف المكان بانتظام ( « أنكر سماعها من قبل » ) . وساءه جداً أن أنهى موسيقاه بأنما تحاكي الطبيعة . ( ثم عارضني بكل ما أوتي من قوة — وكان في ذلك محقاً — في تفاهة هذه المحاكاة في التأليف الموسيقي . . . )

إن « جورج صائد » جذيرة بالمغفرة ، فقد وجدت في نفسها الشجاعة ، فكتبت في أمانة السطور التي أشرنا إليها ، والتي تعتبر بداية للأدلة التي نقدمها لإثبات الخداع والتضليل : لأن من اليسير أن نميز فيها الحقيقة من الخيال .

وتستطيع الموسيقى أن تصور قطرات الماء تساقط بانتظام ، وذلك بأن يلتجئ الموسيقى إلى تردد نغمة واحدة ، ويعرف هذا التردد في الفن الموسيقي باسم « الپيدال » لأنه يعود أصلاً إلى نغمات تعزف بالقدم على « دواسة » الأرغن . وكان « شويان » مشغوقاً باستعمال نغمات « الپيدال » ، إلى درجة أن العازفين على البيانو ،

ويفكرون بكل ما من شأنه أن يصرفهم عن التأثر بالموسيقى ، على خلاف ما يشددونه من حسن الفهم لها ، وصدق التأثر بها .

فهل من الصعب حقاً أن يعد المرء نفسه لتلقي الموسيقى وفهمها ؟ إنها لصعوبة وشيكة التذليل إذا رخصنا الحقيقة لا مرء فيها وهي أن الموسيقى لا تعبر إلا عن مكنونها ، أى عن العاطفة الموسيقية . فلا يعد فهماً للموسيقى أن نعلمس طريقنا في قصة تروى عنها ، أو في البحث عن الدافع الخفي الذي أوحى بها .

الموسيقى ليست لغزاً ولا هي أحجية ، والقصة التي نحدثنا بها هي قصتها نفسها ، أو ، بتعبير آخر ، لا تفسير للموسيقى إلا ... بالموسيقى ذاتها .

وربما دفع المعترضون بأن الموسيقى ، في تجربتها المفضة المبردة ، لا تخص سوى المحترفين ؛ وأنها لا تكشف عن محبتها إلا للإحسانيين في « التوافق الهارموني » ، و « التقابل الكونترابنلي » ، والخبراء في قالب « الفوجة » ، وفي « التوزيع الأوركسترا » - كلا ! ذلك خطأ ما بعده خطأ .

فمن يزعم أن ذواقة الطعام يدرّب دونه بين لطهاء ؟ ومن قال بأن النحاة أو علماء العروض هم أهل التخصص في الحكم على الشعراء ؟ ولقد أحسن من قال : « المذال يصنع الأسنم ، والعايد يقيم الإله » .

والحق أن فهم الموسيقى لا يتطلب . في حدود الانتباه الواعي ، شيئاً آخر غير حسن مرهف يتوقع ما سوف يحدث على ضوء ما سبق أن حدث ؛ ولا دخل هنا للصنعة ولا لدراسة الفن الموسيقي ، والموسيقى لغة تتطلب الممارسة والمراثة من جانب المستمع لها ، المتطلع إلى فهمها والإحساس بها .

والاستماع إلى الموسيقى معناه اقتناصها وهي طائرة ، وتلقيها بترحاب وثقة ، والشعور بها في قلوبنا ، ومعهمها بأذناننا .

وليست طريقة في الاستماع إلى الموسيقى أن تحلق في

الأجواء الخاملة التي توحى بها ، وإنما هو في التلاقح معها في حركاتها ، ومتابعة أشكائها اللحنية في تطورها وتحولها المفاجيء ، وإن كانت النفس الشاعرة تتوقعه . الاستماع إلى الموسيقى هو المشاركة في قلقها وفي هدوئها ، وترقب المفاجآت التي يجيء بها اللحن والإيقاع عندما يلتقيان في صراعهما الحامى ، ومغامرتها الرائعة . ولابد لنا من التسليم بأن المعامرة ، على هذا النحو - أحسن مشاعراً عما لو أولينا اعتبارنا البحث عما حل بالمؤلف الموسيقي من متاعب ، أو عن الأحداث الثقافية التي صاحبت العمل الموسيقي .

وسيطرة الموسيقى تنبعث من تنسيق بين اللحن والإيقاع ، بين ذبذبات الصوت وحركة الزمن . وهي حين تحلّ التناقض الذي فيها محلّ ما فيها من الاضطراب ، تحرر أفكارنا من الخواطر التي لا طائل تحتها .

ذلك أن الموسيقى بنت الإلهام البكر ، لا تألى إلى لتلهي ، أو تحلى ، أو تقنعى ، وإنما جاءت لتنتشلي من قسسى حين تسترعى انتباهي وتناديني .

ونديم كهذا لا يستطيع أن يستجيب له الناس بهذه البساطة ، وبلا مشقة أو عناء ؛ فالاستجابة له تقتضي من المستمع أن تنبأ لديه مجموعة من السجاي ، فطرية ومكتسبة . يسودها انقياد لا تنتي معه البقطة ولا التواضع ، وسلوك المستمع في هذا شبيه بمسلك أتباع القادة الروحانيين : القبول في طاعة لا يقرها تصلب الإرادة . لون من ألوان الطواعية الواعية التي توائم ما يقول به « القطب » ، دون وساطة أو ترجمان بين القطب وأتباعه . غير أن الاضطراب الذي يسود هذا العهد ، و « إيقاع » حياتنا الخاصة الذي لا منجاة له من أن يخضع لذلك الاضطراب إن قليلاً وإن كثيراً - يأتمر كلاهما ضد الهدوء الذي يتعين علينا الحصول عليه بأى ثمن ، سواء كان ذلك حولنا ، أم في دخيلة أنفسنا ؛ هذا إذا أردنا أن نكون أهلاً لتلقي رسالة الموسيقى .

إننا أحوج ما نكون إلى الهدوء من حولنا . . . والله جيب يحيط بنا من كل صوب : فالفنون والآداب

التي لا تغنى ولا تسمن . ولتجنب أن نقيم لتكاسلنا الروحي عقيلة زائفة تتيح لنا الحصول على ما ننشده من غير وجه حق ، وبدون مشقة أو عناء .

ورأس الحكمة في مثل هذه الحال أو أية حال أخرى ، هو أن نعرف متى يتعين علينا منح ثقتنا أو قبضها . فإن ( الاستسلام الذاتي الخالص ) الذي يراه «رامو» شرطاً لازماً لتحقيق الإمتاع الموسيقى ، يقتضى الثقة ، تلك الثقة التي يقبضها الكثيرون منا ، لتعصبهم ، عن موسيقى عصرهم . فهل دار في خلد هؤلاء أنهم ، يسلكهم هذا ، إنما يحكمون على أنفسهم قبل أن يحكموا على غيرهم ؟

ذلك أن مثل هذا الموقف يعنى أحد أمرين : إما أن هؤلاء الناس يقرن بمعجزهم عن تبين ما هو أصيل بحول الأخذ به في ميدان الجديد من الموسيقى المعاصرة ، فيولكون أمر هذا الحكم إلى الخلف بعدهم ، وإما أنهم يعتبرون أن كل من جديد لا بد أن يكون فيه تطرف ومعالجة ، وحروج على الأصول . فيعرضوا عن مؤلفي عصرهم ، على حين يقبلون عن طيب خاطر على سماع موسيقى « ماشو » و « جوسكان دى پريه » ، و « مونتيفردى » و « جان سباستيان باخ » ، و « موزار » ، و « بيتهوفن » و « فاجنر » ، و « رافيل » . وغيرهم من الموسيقيين المعروفين . ولكنهم يعنون بذلك أن الموسيقى التي سجلت على صفحات الزمن آيات خالدة لم تضن بها على أى عصر من العصور اللهم إلا العصر الذى نحيا فيه .

فهل هذا معقول ؟ ونسلم فرضاً بهذا الذى يحسبون ، فهل يليق أن يكون هذا القصور المؤسف مبرراً لتلك الابتسامة المتعالية التي ترتسم ، منذ أيام الناقد الموسيقى المزمتم « پول سكودو » على شفاة أولئك الذين ينظرون إلى الموسيقى العصرية نظرة ازدراء واحتقار ؟

والحق يقال أن الاحمال نادر عسير المثال في كل حقبة وأوان ، يصعب إدراكه لأول وهلة . وما أخطر ما تضرب الموسيقى المعاصرة في كل واد ، بما يؤدي

والعلوم والصناعات ، والدعاية والإعلان ، تتكالب جميعها على « الميكروفونات » ، فيصم صخب تنافسها الأذان . ونحن نستطيع أن نغمض أعيننا ، أو نحول أنظارنا عما لا نود رؤيته ، أما أذاننا فلا حول لها ولا قوة . والموسيقى تتبع من السكون ، وتتطلب أن يتحقق لها السكون قبل أن تكون ، ذلك أن المتعة الموسيقية مرهونة أولاً باحترام السكون .

ثم إننا أحوج ما نكون إلى السكون في دخيلة أنفسنا . . . وهل هنالك ما هو أعظم ضرورة ، وأصر تحقيقاً منه ؟

يتناول الموسيقى « جان فيليب رامو » هذه الضرورة في مقدمة كتاب دراسي ، وينبئنا إليها في عبارة نفاذة ، إذ يقرر : « إن جوهر الإمتاع في الموسيقى هو الاستسلام الخالص لها ، ذلك أن البال المشغول يحول بين المستمع وتذوقها وحكمه عليها . فلا تألف بين الموسيقى ومن يستمعون إليها مشغولين بهيولهم ومصالحهم ، ولا بينها وبين الذين يرتابون سلفاً في قيمة العمل الموسيقى الذى يعزف أو القاعمين على أدائه . وهنا نلتقي نحن وخصمنا القديم في مجال التذوق الفنى ، وهو الخدلفة وادعاء الغلو في تقدير العمل الفنى ، أو ما يعرف اصطلاحاً باسم « Snobisme » ، ووظيفته أن يعطل أو يعدل في تأثيرنا المباشر بالموسيقى واستجابتنا لها .

وحري بنا أن نحذر — حين استأعنا إلى موسيقى ما — ألا يكون اهتمامنا بالحكم الذى يطالب إلينا إصداره عليها ، سبباً يوقعنا عن سماعها في تبسط مجرد .

فالموسيقى ، في أدنى مظاهرها أو أسماها ، لا تعمل إلا على التنسيق بين الإنسان والزمن ، ووربها بماصرة محسوسة . فلترك الزمن — في صيغته الموسيقية — يشكل في الموسيقى ويؤثر في نفوسنا . وعلينا ألا نطالب الموسيقى بما لا تستطيع أن نجيبنا إليه : فنحصر على ألا نطلبها ، أو أن نتخذ منها غذاء صناعياً يقوم مقام الغذاء الروحي الأصيل ، إذ ما أكثر ما لدينا من تلك الأغذية البديلة

لكأن المنفعة التي تتيحها الموسيقى العظيمة لا يمكنها أن تثبت لحظة التكرار ، مع أن أخص مزاجا الموسيقى هو أنها لا تنتهي بتأليفها وكتابتها ، مثلما ينتهي إليه إنتاج المصور والنحات ، عندما يتخذ عمله طابع العمل المحدد النهائي ، لن نجد له تغييراً ولا تبديلاً . فالعمل الموسيقي مستمر وجوياً في مدونة المؤلف ، لا يظهر إلا على أيدي العازفين . ففي كل مرة يتجلى العمل الموسيقي جديداً ، بحسب ما تؤديه لنا أساليب العازفين وقواد الأوركسترا ، وكذلك أذواقهم وأمزجتهم .

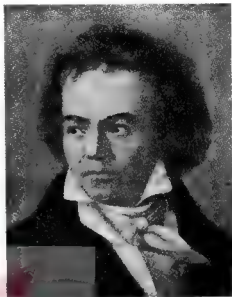
وإذن ، ففي استطاعتنا أن نقرر عن ثقة وبقين ، أن الموسيقى إنما تولد من جديد في كل مرة تخرج فيها إلى حيز الوجود ، ولقد قال «هيراقليط» حكيم الروم : «إن المرء لا يستحم أبداً مرتين في مياه النهر نفسها » ، فما من مرة نستمع فيها إلى موسيقى ما ، إلا وسامعنا لها يعد جديداً . ثم ، ترى كيف يتألى للموسيقى التي نعتبرها جميلة رائعة ، أن يتبدلوا لنا في الوقت نفسه عجوزاً شمطاء ؟

ولنذكر «حان سباستيان باخ» الذي كان يُنظر إليه في زمانه على أنه من طراز عتيق ، على حين أن مائتي العام اللذين يفصلاننا عنه منذ وفاته لم ينالا من سمو رسالته . أجل ، لنذكر ذلك الموسيقى الفذ الذي اكتشفه «الرومانتيكيون» وجوياً فيه أنما أكبر ، والذي ما زال تأثيره القوي متأججاً بين ظهرانينا .

إن ما تتضح به موسيقى «باخ» من صفاء وضآء ، وروعة مسقة ، يفوق في قوة بيانه أبلغ ما يمكن أن يساق من حجج لإعدادنا لسماعها ، ذلك أنها أوليت قدرة ذاتية تفرض علينا ، بدون مشقة ولا عناء ، ذلك الاستسلام الواعي الذي يوفق بيننا وبين الزمن .

إن من البيان لسحراً ! وما علينا إلا أن نتيح لسحر البيان الذي ينطق به النبوغ والعبقرية أن يؤثر فينا ، حتى نبليغ خروعة التجلي . ذلكم هو كل فن الاستماع إلى الموسيقى .

عن مجلة «الأنال»  
عدد أغسطس ١٩٥٧



بيتهوفن

إلى بث الشكوك في نفوسنا ، وإلى إصابة آمالنا بالخيبة ومع ذلك ، فما أعظمها من منعة ، وما أعظمها من خطوة . حين يتاح لنا اكتشاف آية رائعة عند ظهورها . وخلق بمثل هذه السعادة المرتقبة أن تكون باعثاً يحفزنا على ألا نشيع عن الفن الجديد ، بالغة ما بلغت خيبة آمالنا ، وإنما علينا أن نوليها ثقتنا واعتبارنا أينما وجد ، وأيا كان مصدره . وذلك لتكون في شتى الظروف والأحوال على أهبة الاستعداد للاحتفاء بمقدم العبقري المجهول .

\*\*\*

ومن الناحية الأخرى يرى الشباب من هواة الموسيقى ينتقلون من النقيض إلى النقيض ، فيخذلون موقف الازدراء المصطنع إزاء الموسيقى الكلاسيكية التي يظنون أنهم سمعوها أكثر مما يجب ، مع أنهم يفتحون للأعمال المعاصرة نفوسهم ، كما هو واجب كل محب للموسيقى .

# من أعلام السينما - ٤

## أيزنشتين

### بقلم الأستاذ حمزة المصري

هذه هي المقالة الأخيرة عن «الكبار الأربعة» في عالم السينما. بدأنا بالحديث عن جريغور (في عدد سبتمبر من «أهيلة») وكيف انتقلت السينما على يديه من مجرد اختراع إلى فن كامل له أصول ومبادئ منذ بدء علاقته بالسينما عام ١٩٠٧. ثم بحثنا (في عدد أكتوبر) تأثير شارل شابلين على السينما وتجاريه منذ ١٩١٤ في «دليل الوصول إلى عالمية السينما» وجعلها متصلة اتصالاً مباشراً بالإسبانية في أي مكان وإلى زمان. وكانت هذه «ثلاثة أعداد نوفمبر» عن فلاهرفي، وكيف بدء «سينما» كوربا مجرد لفظيات متداخلة إلى التصق في نقل المعاني والإحساسات التي عبر عنها بأسلوبه الخاص في إخراج الأفلام المصغرة منذ «السينما» عام ١٩٢٢. ولما في «سبع أعلام» تقريرنا عن إيزنشتين أهم من التي إلى المدرسة الروسية التي تنادي بال«تأجير» «أو تركيب الفيلم» أهم المراحل الفنية التي يمر بها الفيلم.

فيرتوف وكوليشوف، ومجموعة ثالثة كانت تعمل خلف الصفوف لإنتاج أفلام الدعاية مثل أفلام «الحسيع إلى الميدان» و«في الصفوف الحاربة» وما إلى ذلك. وكانت هناك مجموعة رابعة رأت الابتعاد تماماً عن المسرح وهكذا. وكانت أقوى هذه المجموعات أثراً هي المجموعة التي تشمل فيرتوف وكوليشوف التي تكونت سنة ١٩٢١، وكانت صريحة فيرتوف وحقائق إخبارية فقط، وليسقط الممثلون والمناظر الاصطناعية، ولذلك أفلامه تتكون من مشاهد تصور على الطبيعة لأول وهلة بدون استعداد أو عمل بروقات وإعادات، وكانت المهمة الأصلية — بحسب نظريته — تبدأ في غرفة المونتاج عند بدء تركيب الفيلم، فالخرج لا يتصرف في الطبيعة ولا يعدّها، بل

بدأ معهد الدولة للسينما بموسكو عمله بعد استكمال تأميم صناعة السينما هناك عام ١٩١٩، وكان مقر المعهد في أحد المطاعم الفاخرة التي شيدت في عهد القيصرية، أما الاستديوهات السينمائية والأجهزة الفنية فقد دمر الروس البيض في الحرب الأهلية أكثرها، فبدأ السينمائيون الروس في استكمال معداتهم، فاستوردوا آلات التصوير من فرنسا والأجهزة الكهربائية من ألمانيا، وبدءوا إنتاجهم وتجاريهم، وهنا ظهرت مذاهب متعددة في السينما الروسية فمجموعة من السينمائيين تمسكت بتقاليد المسرح الروسي، ومجموعة أخرى رأت أن الفن يجب أن يلتصق بالثورة ويتمشى معها، وكان المصورون والمخرجون من العسكريين، بحاربون ويصورون في الوقت نفسه، ومن بين هؤلاء



فلنهم جميعاً أفادوا من تجاربه ، وخاصة أيزنشتين Eisenstein . وبينما نرى فيرتوف يعتمد على التصوير من الواقع بدون تصرف ، ويحصر التصرف في المونتاج فقط فيها بعد - كان أيزنشتين يجعل جميع مشاهدته تمثيلاً مع مراعاة محاكاة الطبيعة إلى أقرب ما يمكن مستعيناً بممثلين غير محترفين دائماً ، واشترك بودوفكين مع أيزنشتين في مبدأ استخدام ممثلين غير محترفين - مع إبقاء المونتاج كالعنصر الأساسي في صناعة الفيلم .

وقد تبين المخرجون الروس ، أمثال فيرتوف وكوليشوف وبودوفكين وأيزنشتين ، أكثر من جريفيث ( الأمريكي ) - أن أهمية المونتاج لا تنحصر فحسب في أن المشهد يكتسب حيوية واقعية عند تقسيمه إلى لقطات ، بل إن نتائج اللقطات ينتج مركباً من عدة علاقات : علاقة للأفكار ، وعلاقة للاستمرار ، وعلاقة للحركة ، وأخرى للشكل . وهكذا .

وكانت نتيجة هذه النظريات والتجارب أن قدمت لنا روسيا أقوى ثلاثة أفلام صامتة : « المدرعة بومكين » ( ١٩٢٥ ) ، « أكتوبر » ( ١٩٢٨ ) ، « القديم والجديد » ( ١٩٢٩ ) .

• • •

خالق هذه الأفلام الثلاثة ، هو سرجى ميخايلوفيتش أيزنشتين ، ولد في ريجا عام ١٨٩٨ م ، وأبدي استعداداً طيباً للرسم منذ صغره ، وتخرج من معهد بتروجراد للهندسة المدنية ، وتطوع في الجيش الأحمر ١٩١٨ م حيث كون فريقاً لحواة المسرح من زملائه المهندسين ، وعند ما سرح عام ١٩٢٠ سافر إلى موسكو حيث عمل بإحدى الفرق المسرحية كصمم مناظر ثم كمخرج مسرحي . ومن أهم العوامل التي أثرت على أيزنشتين زيارة إحدى فرق التمثيل اليابانية « كابوكي » لموسكو : فهذه الفرق اليابانية يتم التمثيل فيها وفقاً لعرف وتقاليدها ثابتة ، فالحركة في أية مسرحية لفرقة « كابوكي » تعتمد على سلسلة من الإيماءات

المونتير هو الذي يتصرف في المادة المعطاة له من لقطات ، ولذلك كان المخرج نفسه هو المونتير في جميع الأفلام الروسية الأولى التي تنتمي لهذه المجموعة من السينائيين . وكان كوليشوف من أوائل الباحثين الروس في ميدان الفيلم ، ومن أوائل المدرسين بمعهد الدولة للسينما ، ويقول تلميذه بودوفكين في كتابه Film Technique ( صفحة ١٠٠ من الترجمة العربية للكتاب المذكور تحت عنوان « الفن السينائي » ) :

« كان رأي كوليشوف أن مادة العمل السينائي هي قطع الفيلم . وأن وسيلة استخدامها هي وصل هذه القطع بعضها ببعض بحسب ترتيب في معين ، وكان يرى أن الفن السينائي لا يبدأ في أثناء قيام الممثلين بدورهم أو تصوير اللقطات المختلفة ، بل إنه يعد هذا كله مجرد إعداد للمواد .

« وإنما يبدأ الفن السينائي من اللحظة التي يبدأ فيها المخرج في وصل أجزاء الفيلم بعضها بعض . فهو إذ يصل هذه الأجزاء بطرق مختلفة وبحسب ترتيبات متينة - يحصل على نتائج يختلف بعضها عن بعض » .

ولم تتدخل الحكومة السوفيتية في النزاع القائم بين هذه الاتجاهات المختلفة ، بل كانت تشجع جميع السينائيين وتطلق لهم العنان وتمنحهم الثقة في أنه سيأتي اليوم الذي تندمج هذه النظريات جميعها ، ويخرجون بها عن دور التجارب . ولم يكن هناك أي اعتبار لـ « شباك التذاكر » كما هو الحال في البلدان الأخرى ، فالدولة تنفق على هذه الصناعة . ومع أن السينما السوفيتية كانت تعاني الكثير من النقص في الفيلم الخام والمعدات وباني الاستديوهات إلا أن الحماس الذي لا ينقطع والتحرر من « شباك التذاكر » عوضاً عنها عن ذلك .

وكان لتجارب فيرتوف الأولى في استعمال الكاميرا والمونتاج أثر كبير في المدرسة السوفيتية الجديدة ، ومع أن أحداً من المخرجين الروس لم يتبع حرفياً ما اختطه فيرتوف

خطط المصربين وإعادة العمل إلى ما كان عليه من قبل. وكان المقرر أصلاً أن هذا هو جزء من فيلم يُخرجهُ أيزنشتين ، ولكنه رأى التوسع في هذا الفصل ليكون فيلماً في حد ذاته . فقد رأى أيزنشتين في هذا الفصل الفرصة للتعقُّق في نظرياته عن مضمون اللقطات وعن المونتاج .

وقد ظهرت مكانة أيزنشتين في عالم السينما منذ إخراج هذا الفيلم : فاللقطات — من تصوير ( إدوار تيسه ) — جميعها تساعد على سرد المضمون ، ومناظر آلات المصنع والمدائن وأحذية العمال والمناظر الطبيعية كلها توحى



لقطة جديدة لثمان توضح المكان الذي يحدث فيه .  
من فيلم « إضراب » ( ١٩٢٤ ) .



لقطة قريبة لثمان وهم يتكلمون .  
يلاحظ أن مساحة الصورة على الشاشة قد صغرت

والتعبيرات يكون بعضها مع البعض معنى معبراً ، مثلها في ذلك مثل الكتابة اليابانية نفسها في رسومها : فرسوم أذن وباب يعني الإصغاء ، ورسوم سكين وقلب معناه حزن وهكذا ، من هنا أخذ أيزنشتين نظريته في المونتاج السينمائي للتعبير عن مختلف الأحاسيس ، وهي نظرية الاستعانة بلقطتين قصيرتين بدلاً من لقطة واحدة طويلة .

والواقع أن فيرتوف هو الذي أخرج هذا المبدأ إلى حيز الوجود ، ولكن أيزنشتين هو الذي صقله وجعله حجر الأساس في كل نظرياته في تكوين الفيلم : فكما شاهد فرقة كابوكي يتكون تمثيلها في إعادة تلوين إعادة — بدأ يكون أفلامه من لقطة إثر لقطة بالطريقة التي تؤدي إلى أن « واحد زائد واحد يساوي اثنين » ، وفي الوقت نفسه تعطي نتيجة أعظم ومختلفة عن مضمون مكوناتها . ودرس أيزنشتين مضمون كل لقطة وطولها الحقيقي بالمقارنة بطولها السينمائي . كما توحى به السرعة التي تتمكن بها العين البشرية من استيعاب التكوين في الشكل والحركة ، كما حصل أيزنشتين الصراع الذي ينتج من تنافس الصور ، والتأثيرات المختلفة من التعبير في تركيب لقطة ، لقيمته في حد ذاتها ، أو لقيمتها مع اللقطات التي تسبقها والتي تليها .

وهكذا أخذت تتبلور نظرية أيزنشتين في المونتاج السينمائي ؛ فكان يعتقد أنه بدراسة العلاقة بين الحركة في إحدى اللقطات والحركة في اللقطة التي تليها يمكن أن تمر لحظة اتصال اللقطتين دون أن يلاحظها المتفرج ، وحتى يبدو تدفق الصور في غاية السهولة . وكان بهذا قد أوضح العامل الأساسي في اختلاف السرد السينمائي عن المسرحي . وأوضح القوة الكامنة وراء تسلسل لقطة سينمائية وراء أخرى . وبدأ أيزنشتين أعماله السينمائية بأن أخرج فيلم « إضراب » عام ١٩٢٤ الذي نال جائزة معرض باريس في العام التالي .

وقصة فيلم « إضراب » تدور حول إضراب عمال أحد المصانع لتحديد ساعات العمل وزيادة الأجور ، ولكن مدير المصنع يتمكن ، بمعاونة رجال الأمن ، من إحباط

حيث التحمت القوات المسلحة والأهالي العزل : فهذا المشهد قد بلغ غاية الكمال في الفن السينائي ، ويعتبره الكثيرون أهم مشهد في تاريخ صناعة السينما على الإطلاق كما يعتبر أحد المراجع الهامة في دراسة السينما ، ويكاد لا يخلو أى كتاب عن تاريخ السينما أو فن السينما من التعرض لهذا المشهد بالذات مهما كانت ميول المؤلف .

وقد صنعت لي الفرصة لمشاهدة هذا الفصل أكثر من عشر مرات ، وكنت في كل منها أشعر كأنى أراه للمرة الأولى لقوة تأثيره على : فالتنفيذ كأقرب ما يمكن لواقع تلك الحادثة ، وفري التجمهرين يحين ثوار المدرعة غير مدركين للخطر الذى يهددهم بأعلى السلام .. جنود القصر .. يبدأ الجنود في النزول على السلام موجهين نادقهم .. تبدأ المأساة : فالتناس يجرون إلى أسفل في هرولة .. لحيد يتقدمون نحوهم ( بشكل آلى ) .. يصوبون بنادقهم ويطلقونها : ثم يتقدمون « ثانية » .. عربة طفل تندفع إلى أسفل .. كسيح يحاول الابتعاد عن مرى المنيان .. سيدة تبقة تسقط مظلتها ، وخلال هذا الاضطراب المروع أمامنا : في لقطات قريبة وأخرى متوسطة يعود بنا أيزنشتين من آن لآخر إلى حركة الجنود الآلية ، للتصويب والإطلاق ثم التقدم .. لقطات سريعة لأفواه تصرخ وأرجل تتخاذل .. أم تحمل طفلها القليل بين ذراعيها في ظلال الجنود المتقدمين .. وتأخذ اللقطات في القصر ، ويزيد بذلك التوقيت حدة .. تقف سيدة عجوز تلبس نظارة أمام عينيها ، في تحد ، ثم نرى وجهها في لقطة قريبة والنظارة مكسورة من أثر ضربة سيف من الضابط .

هذا المشهد — سلام أودسا — ماهو إلا أحد المشاهد المعبرة في هذا الفيلم ، فإذا ذكرنا أيضاً على سبيل المثال مشهد مجموعة الثوار المحكوم عليهم بالإعدام وزملائهم يرفضون تنفيذ الحكم فيهم . ومشهد تجمع الناس حول جثة البحار القليل ، ومشهد الانتصار الختامى وعلم الثورة يرفرف على المدرعة بومكين الثائرة وهى تمر أمام قطع

للمفرج الإحساس بأنها جزء من القصة لا ينفصل عنها ، بل أكاد أقول : إنها تتفق تماماً كالمثلين .

واستعمل أيزنشتين أيضاً نظريته في التقابل في اللقطات : فلقطة العمال الخوذة تليها لقطة لبعض الحيوانات ، ولقطة محاصرة البوليس من ركة الخيل للعمال المضربين تليها لقطة لمصاراة الليمون في مكتب مدير المصنع ، كما تصرف أيزنشتين أيضاً في شكل الكادر السينائي ، وهى الفكرة التى بدأها جريفيث كما بينا من قبل ( في عدد سبتمبر ) : فعند ما يجتمع بعض العمال للتشاور نشاهد لقطة بعيدة ثم توضيح المكان الذى يجتمعون فيه ، وفى اللقطة التالية وهى لقطة قريبة لهم وهم يتهاوسون تصغر مساحة الصورة على الشاشة للوحى بالإحساس بالهمس وسرية الحديث . وعند ما يحاول أحد العمال الهرب من رجال البوليس والإنزواء في أحد الأركان تغطي الصورة نصف الشاشة فقط ، ثم فجأة يتكشف لنا النصف الآخر من الشاشة ، ونرى الرجال الذين ينتظرونه في ذلك الركن .

وفى عام ١٩٢٥ قدم لنا أيزنشتين فيلمه الثانى « المدرعة بومكين » . وتدور حوادث الفيلم حول الثورة التى اجتاحت جميع أرجاء الإمبراطورية القيصرية عقب انتهاء الحرب الروسية اليابانية : فالشعب ثائر للمذابح التى يقتل فيها أبناؤه وللفساد المتفشى بين الضباط ، ومحاربة المدرعة بومكين ثيورون ، ويرفعون العلم الأحمر احتجاجاً على الأغذية الفاسدة التى تقدم لهم ، ويلقون في ثورتهم ببعض الضباط المعارضين لهم في الماء ، ويتظاهر أهالي أودسا — ميناء البحر الأسود — بالتعاون مع بحارة المدرعة ، ويتجمعون على الدرج (السلام العريضة) المؤدية إلى البحر حتى تفرقهم قوات القيصر ، وينشئ القليل بانضمام باقى قطع أسطول البحر الأسود إلى المدرعة بومكين في ثورتها . ولا أريد هنا أن أتحدث بالتفصيل عن جميع أجزاء الفيلم ، بل سأخص بالذكر المشهد الخاص بسلام أودسا

في هذا الفيلم أيضاً ، « أكتوبر » ، لا تجد بطلا بالذات ، بل جمعاً من الناس . وقد توصل أيزنشتين إلى حال التوتر غير العادي من تتالي المغامرات ولتمهيد للذروة الفيلم : فالحركة هي العنصر الأساسي في محتاج أيزنشتين ، وأوضح مثال لذلك هو فصل الجسر المتحرك : فالتار تطلق على العمال في أثناء محاولتهم الهرب فوق الجسر وكان الجسر قد بدأ في التحرك من قبل ليقطع عليهم خط الرجعة والناس يتعدون عنه في دعر تاركين وراءهم حصاناً وعربة على كلا الطرفين ، وكذا جسم فتاة ميتة على الطرف المتحرك ، والموتاج هنا لا يسمح لنا بمشاهدة كل حركة بأكملها ، فاللقطات قصيرة وسريعة متداخلة للناس وهم يركضون والحند وهم يطلقون النار ، والتوقيت تتحكم فيه لقطات أخرى في الاتجاه نفسه أو عكسه ، ويعود بنا أيزنشتين إلى مشهد الحصان والعربة ما لا يقل عن ١٥ مرة وكلما جئة الفتاة ، وكل مرة من زاوية جديدة . . العربية والحصان يتفان مع الجسر . . شعر الفتاة يسقط في الفتحة كلها . . الوقت الذي يستغرقه الجسر في القفح يمتد إلى الضعف على الأقل ( بحسب نظرية أيزنشتين في التحكم في التوقيت السينمائي ) ، ونصل إلى ذروة المشهد عندما يسقط الحصان في الماء فتزلق العربية على الجزء المائل المتحرك من الجسر . ولا جدال أن هذه الحركة تعبر أكثر من غيرها كمشاهد إطلاق النيران مثلاً ، فالأولى توضح سينمائياً نهاية الموقف فالطريق قد سد بفتح الجسر .

• • •

عاد بعد ذلك أيزنشتين لتكملة فيلم « التخطيط العام » ولكنه لم يعجب بما تم منه ، فأعاد كتابة السيناريو ، وبدأ تنفيذ الفيلم تحت اسم « القديم والجديد » ، وهذا الفيلم أصعب في معالجته من سابقيه ، فليس هنا إطلاق نيران أو معارك أو ما إلى ذلك ، بل على أيزنشتين أن يوضح مزاي الحركات التعاونية في الميدان الزراعي وأهمية استعمال الآلات الميكانيكية .

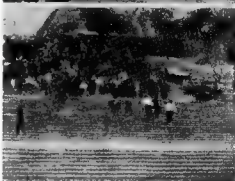
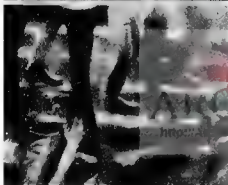
أسطول البحر الأسود التي تتعرض لها في هربها إلى إحدى الموانئ التركية - كان كل هذا من القوة والتأثير بحيث لم يصل إلى مستواه أى فيلم آخر أنتجته السينما .

وأهمية هذا الفيلم نظرياً تأتي من تطبيق نظريات أيزنشتين في الموتاج بكل وضوح : فجميع فصول الفيلم - وخاصة فصل سلام أودسا - نماذج رائعة توضح أهمية الموتاج ، وكذلك فإن أيزنشتين قد خلق في هذا الفيلم التوقيت السينمائي كدعامه في التعبير الدراماتيكي : ففلاً فصل سلام أودسا يستغرق زمناً سينمائياً ضعف الزمن الذي تستغرقه الحركة نفسها في الطبيعة ، ولكن أيزنشتين بدأ يخضع التوقيت في أفلامه للتعبير الذي يريده .

ومع أنه لم يكن هناك أى بطل أو بطلة في الفيلم فقد توصل أيزنشتين إلى جعل النظارة يندحون هم وحبيب شخصيات الفيلم . وكان من تأثير الفيلم على مشاهديه أن يضمهم إلى صفوف الثوار مهما كانت عقيدتهم أصلاً قبل مشاهدته ، وكل مظاهر الدعاية تختفي وراء المعروض أمام المتفرج ، ولا يبقى سوى الصراع بين الظالم والمظلوم . وكان وقع فيلم « المدرعة بوتيكين » في هوليوود كالصاعقة إذا قورن بالقصص الغرامية التي تقدمها السينما الأمريكية وكذا أفلام رعاة البقر ، وقد قال المخرج أرنست لوينش عن الفيلم : إنه « أعظم ما أنتج من الأفلام » .

• • •

بدأ بعد ذلك أيزنشتين في إخراج فيلمه التالي « التخطيط العام » عن التطور اللازم في ميدان الزراعة ، ثم أوقف العمل فيه مؤقتاً ليخرج فيلم « أكتوبر » لمناسبة مرور عشر سنوات على الثورة التي بدأت في أكتوبر ١٩١٧ ، واستدعى ذلك الإسراع في إخراج الفيلم ، فأتمه في ثلاثة شهور ، وقصة الفيلم مأخوذة عن كتاب لكاتب أمريكي بعنوان « عشرة أيام هزت العالم » ، وكان الكاتب يعنى تلك الفترة بالذات - فترة قيام الثورة - في سانت بطرسبرج .



لقطات مختلطة من فصل سلام أودسا : من فيلم « المدرسة يومئذ » ( ١٩٢٥ ) .



تابع لقطات مختلفة من «سلام أرماء» فيلم للمروعة يوتوبكين (١٩٢٥)

المسوم - ويقف بجانب الفلاحة التي ترفع وجهها ،  
وتنظر إلى العجل ثم تضحك خلال دموعها . . فالمشروع  
لم يمت .

• • •

بعد نجاح هذا الفيلم في جميع أنحاء العالم ثبّنت  
الحكومة السوفيتية من الدعاية التي تكتسبها من وراء ذبوع  
هذه الأعمال الفنية في البلدان الأخرى ، فسمحت  
لأيزنشتين ومصوره تيسه بالسفر إلى الخارج لدراسة أعمال  
غيرها وللتعاقب على أعمال جديدة ، فأثرت أيزنشتين سلسلة  
من المحاضرات في لندن ضمنها آراؤه وفنانياته في السينما .  
وبدأ دراسة عدة مشروعات لإخراج أفلام في الخارج ولو  
أنها جميعاً لم تخرج إلى حيز الوجود ما عدا آخرها ، وكان  
من بين تلك المشروعات أن عرض عليه جورج برناردشو  
قصة Arms and the Man ، كما تعاقدت شركة  
برامونت وأيزنشتين على إخراج قصة ه. ج. ويلز المعروفة  
بـ War of the Worlds ، ثم ألغى العقد للخوف من زيادة  
التكاليف . وكان آخر هذه المشروعات إخراج فيلم عن  
المكسيك . وقد تم تنفيذ هذا الفيلم فعلاً إلا أن أيزنشتين  
لم يتمه بنفسه لخلاف بينه وبين منتجي الفيلم . وتركت  
الأفلام المصورة كما هي حتى استغل جزء منها وعرض عام  
١٩٣٣ تحت عنوان Thunder over Mexico من  
إعداد « سول لير » . وفي عام ١٩٣٩ أعدت ماري  
سيتون نسخة أخرى مما تركه وراءه الفرج الأصيل ، تحمل  
اسم Time in the sun ، ولا داعي إذن لمناقشة هذا  
الفيلم فأيزنشتين نفسه لم يشاهد أيًا منها .

• • •

ولما عاد أيزنشتين إلى وطنه روسيا ١٩٣٢ كانت  
الأفلام الناطقة قد بدأت تغزو الأسواق هناك ، واستمر  
فترة يعمل في التدريس في فن السينما والعمل كناقذ حتى  
أحرز نصراً جديداً في أول أفلامه الناطقة « ألكسندر  
نيكسكي » ( ١٩٣٨ ) الذي عرض أخيراً في مصر تحت

ويعتبر فيلم « القديم والجديد » ( ١٩٢٩ ) الفيلم المميز  
لأعمال أيزنشتين فيه أكل جميع نظرياته . ويعتبر هذا  
الفيلم المرجع الرئيسي لكل من يريد أن يدرس من  
أيزنشتين في كتابة السيناريو والإخراج والمونتاج . ولأول  
مرة يدور الفيلم حول شخصية واحدة هي إحدى الفلاحات  
وكفاحها ضد تحزب الرجعيين لتأسيس جمعية تعاونية .  
وقامت بتمثيل هذا الدور ممثلة غير محترفة كأكثر الممثلين  
الذين اختارهم أيزنشتين لأفلامه . وقد استخدم أيزنشتين  
في هذا الفيلم خلاصة تجاربه في التسلسل والمونتاج والتكوين  
الشكلي للصورة ، فجاءت جميع فصول الفيلم مكونة من  
لقطات ممتازة من حيث التكوين الخاص والعالم متصل  
بعضها ببعض كأحسن ما يمكن من حيث التركيب .  
وفصل « فرازة اللبن » مثلاً يبين كيف يقوم المونتاج بمهمة  
شرح الموضوع غير قياسي ، وهو تجربة الفرازة أمام  
مجموعة من الفلاحين المتشككين في نجاح الآلة ،  
فالتوقيت بأخذ في السرعة ونحن نراقب حوّه الفلاحين وهم  
ينظرون إلى الآلة بتنبه ، ونرى الآلة من آن لآخر . وهي  
تدور حتى يصل التوقيت إلى أقصاه . عند ما تنجح الآلة  
في مهمتها ، فتشرق الوجوه ، وتعتدل وقتئذ سرعة الانتقال  
من لقطة إلى أخرى ، فلم يعد هناك داع للقلق . ولا نسي  
أن التصوير أيضاً قد ساهم في ذلك البناء الشكلي للفصل  
فالمصور إدوار تيسه ( مصور الأفلام السابقة نفسه )  
استخدم إضاءة ضعيفة في بداية الفصل في حال التشكك  
في الآلة حتى انتقل إلى الإضاءة البراقة في حال نجاح  
الآلة .

ومن المشاهد التي لن أنساها من هذا الفيلم مشهد  
فقدان الثور : فالحاقدون على نجاح الجمعية التعاونية  
الجديدة يضعون السم للثور في غياب الفلاحة البطلة ،  
وعند ما تعود من السوق فرحة بنجاحها في عقد اتفاقات  
جديدة بمسكة ببالوتين ملونتين في يدها تفاجأ بمشاهدة  
الثور وهو ينق ، فتطير البالوتان في الفضاء ، وترعى  
الفلاحة على الأرض تنتحب . . ويأتي العجل ابن الثور



« إيفان الرهيب » الجزء الأول ( ١٩٤٤ )

سابقة و أن تعرض للشخصيات في « ألكسندر نيفسكى » كان بسيطاً بدون تعقيد ، أما هنا فشخصية إيفان تعرض بمنهى العمق والدراسة النفسانية ، وقد ساعد على ذلك التمثيل الممتاز الذى قدمه ممثل الفيلم الأول . واستغل أيزنشتين جميع مواهبه لخلق الجوهر السينمائي المناسب وأوضح لنا كيف أن الجمع بين عناصر السينما وصهرها جميعاً بالطريقة الملائمة يساعد على توضيح الشخصيات ودعمها ، فكان تصميم المناظر والتصوير الساكن داخل القصر يتمشى مع روح الكآبة والشكوك التى يتردى فيها إيفان فى علاقته مع النبلاء ، وفى الوقت نفسه كان التصوير الخارجى على العكس من ذلك للإيماء بالثقة بين إيفان وجموع الشعب ، وكانت الموسيقى التصويرية وحوار القرن السادس عشر وهو من وضع أيزنشتين أيضاً — يعبران عن فخامة ذلك العصر .

• • •

عنوان « قائد الشعب » ، وكان أسلوب أيزنشتين فى هذا الفيلم هو امتداد أسلوبه نفسه فى الأفلام الصامتة ؛ فقد جاء فيلماً معبراً عن حركة وطنية ، عارضاً لجموعات كبيرة من الناس تجمعها فكرة واحدة . وتدور حوادث القصة حول الأمير ألكسندر ، فى القرن الثالث عشر ، الذى اختير قائداً لشعب نوفجوراد ، وهزم الأعداء على سطح بحيرة بابينوس المتجمد . وكانت شخصيات الفيلم واضحة خالية من أى تعقيد فى العرض ، وكان الحوار قليلاً ما أمكن والمناظر فى غاية البساطة ، والموسيقى قومية عميقة . ولم يبالغ أيزنشتين فى تفاصيل المعركة التى دارت على سطح الماء المتجمد ، ولكنه انتقل بعد التمهيد الكافى للمذبحة إلى الالتحام بين القوتين ، وساعد ضوء الشمس ولعان الحليد ووجوه الروس العابسة على تكوين الإحساس بالنصر والثقة بالنفس .

وفيلم « ألكسندر نيفسكى » ينبض بالحياة والأحاسيس الإنسانية فى كل جزء منه ؛ فقد تمكن أيزنشتين - مع زميله المصور تيمه - من استغلال مقدرتهما على التكوين الشكلى للقطات ، العادية منها واليانورائية . وكلما رادت حيوية المشاهد نشطت الكاميرا فى تحركها وفى سرعة تغيير الزوايا ، أما فى المشاهد الهادئة فكانت الإضاءة والتكوين وزوايا الالتقاط تخضع للهدوء نفسه فكانت نتيجة ذلك أن التصوير لم يخرج المتفرج عن اندماجه فى حوادث الفيلم .

وكان آخر الأفلام التى أنجزها أيزنشتين - وسادسها - هو فيلم « إيفان الرهيب » ، الجزء الأول ( ١٩٤٤ ) ، وكان التفكير فى هذا الفيلم قد بدأ قبل الغزو الألمانى لروسيا فى الحرب الأخيرة ، ولكن التنفيذ لم يبدأ إلا عند ما انتقلت أستوديوهات موسفيلم إلى خارج موسكو .

ويعرض لنا الفيلم تاريخ حكم إيفان الرابع لروسيا فى القرن السادس عشر وكفاحه لخلق ولاية روسية متحدة بالتغلب على معارضة النبلاء ، ويختلف هذا الفيلم عن



الياباني في التكتيك السينمائي ، ثم عن المونتاج السينمائي ، وهكذا حتى ينهى الكتاب يبحث شخصية المخرج الأمريكي جريفيث .

أهم المراجع :

١٩٤٣	طبعة	The Film Sense	كتاب
١٩٤٨	طبعة	Soviet Cinema	كتاب
١٩٤٩	طبعة	The Film Form	كتاب
١٩٤٩	طبعة	The Art of The Film	كتاب
١٩٥٠	طبعة	Spotlight on Films	كتاب
١٩٥٢	طبعة	Eisenstien	كتاب
١٩٥٦	عدد أكتوبر	Sight and Sound	مجلة

وبوفاة أيزنشتين عام ١٩٤٨ لم يترك وراءه فقط أفلامه الستة الكاملة - وفيلم المكسيك الذي لم يتمه - بل ترك لنا أيضاً أبحاثاً نظرية قيمة ضمنها في كتابيه Film Form Film Sense ، إلى جانب عدة مقالات أخرى متفرقة .

وهو يحددنا في كتابه الأول عن كيفية صهر الصور جميعها خلال المونتاج للحصول على نتيجة جديدة ، ثم ينتقل بعد ذلك إلى العلاقة بين شريط الصوت وشريط الصور . وأخيراً يحلل لنا - بكل تفصيل - الحركة الحرة في فيلمه « ألكسندر نيشكى » التي دارت على سطح البحيرة المتجمد .

وفي كتابه الثاني يبدأ بالحديث عن أثر المسرح

ARCHIVE



# أحمد محترم

ومكانته بين شعراء جيله  
بقلم الأستاذ حسن كامل الصيرفي

عجبا ! هل كان في طوق العجب  
ما أراه اليوم في ملك الأدب ؟  
حدث كالحلم ، أو كالسحر ، أو  
هو من هذين معنى منتجب  
حرّم الفن سواءً عنده  
إن أردت الحق ، من شاب وشب  
لا تقل : شيخ وطفل ، لأنها  
من سمات الزور أو آي الكذب  
والله أعلم لأهاليه ، وكن  
أنت كالميزان للعدل نصب  
سنة الفاضل ، إن جاوزتها  
فانتك الفضل وأعيالك النسب  
ذلك الحق ، فما بال الأئلي  
أكثرنا اللوم وبلخوا في الغضب  
إنما نحنو على أبنائنا  
ونحييهم شيوخاً ثرتب  
سكبوا الشعر على السنة  
ذاب معنى الحسن فيها فانسكب  
نلك منهم لغة تعجبي

وأبو الأبناء ما قالوا أحب  
صورة كريمة بقيت في نفسي لهذا الرجل تكشف  
عن نفسية شاعر يعيش للشعر ، مترفعاً عن الحسد وعن  
البحود وعن التعالي المصطنع والكبرياء الجوفاء ، في حين  
يلبثه من جانب آخر فيه من الكبرياء والتعالي ضرب بمجد ،

كان اللقاء الأول والأخير بيني وبين أحمد محرم ،  
وكان ذلك في اليوم العاشر من شهر أكتوبر سنة ١٩٣٢  
في دار أحمد شوقي قبيل وفاته بأربعة أيام في أول اجتماع  
لمجلس إدارة جمعية « أبولو » ، ولكنه كان لقاء ترك في  
نفسى أثراً طيباً لهذا الرجل الصامت في بلاغة ، المتواضع  
في رفعة .

قال ، وقد قدمني إليه قبل الاجتماع فقيه الأدب  
المرحوم الدكتور أبو شادي : إنني سعيد بأن يجتمع شباب  
الشعر وشيوخه ؛ لنستمد - نحن الشيوخ - من هذا  
الشباب قوة ، ولنطمئن في أخريات أيامنا إلى أن راية  
الشعر ستلتفها أيد قوية .

ثم ذكر لي أبياتاً علقت بهذا كثرته من شعري قرأه في  
المقتطف منذ أشهر .

قلت : هوذا شيوخ الأدب التعالي على أدب  
الشباب ، والنظر إليه نظرة الأستاذ إلى عمل تلميذه  
الناشي !

قال : لست من هؤلاء . . .

قلت : إذا فانت من الشباب

وابتسم فرحاً ، وابتسم شوق وهو يعالج علته ، وقال  
في صوت خفيض : إذا لم يبق شيخ هنا سوى ؛ قلت :  
ستلقبك منذ اليوم أمير الشباب !

ومضت أشهر على هذا الاجتماع ، وإذا بي أقرأ  
قصيدة لأحمد محرم يقول فيها :

ولون يدعو إلى الإعجاب والتقدير .

• • •

كان أحمد محرم شاعراً في الطبقة الأولى من شعراء جيله ، كان امتداداً لمدرسة البارودي التي أعادت للشعر العربي بعد تندهوره إشراقاً في الديباجة ، وجزالة في اللفظ وقوة في الأداء ، وثقافة في العبارة ، وبراعة في التعبير ، وتأثيراً بالمتقدمين من أساتذة الشعر العربي في أزهي عصوره . كان أحمد محرم من هؤلاء في الطليعة ، ولكن ترفعه عن السير في ركاب الحاكين والزلقى إلى أصحاب الجاه والسلطان آتى على اسمه ستاراً من الجحود ، فسيه الناس ، وإن لم ينسهِ الشعراء الكبار أنفسهم ، فقد عرفوا قدره بينهم ومكانته في صفوفهم ، وعرف له فضله فريق من الأدباء الذين يزنون الأمور بميزان الجودة لا الشهرة ، وبمقياس التحيص لا الدعاية ، حتى ظهرت موازنات بين شعره وشعر شوقي .

وفي الحق أن أنصار شاعرنا محرم كانوا على كثير من الحق حين أقاموا هذه الدعوى ؛ فإن بين شوقي ومحرم علاقة قوية وتقارباً بيناً ؛ فقد امتاز شعر شوقي بموسيقية العذبة الموهوبة ، وهي ميزة تجدها في شعر محرم كذلك ولست مغالياً إذا قلت : إنها لا تفارق لفظاً من ألفاظه : موسيقى أسرة ساحرة تشغلك عن المعنى الساذج أو الحكمة المترددة مما يتضمنه البيت من شعره ، وبصر باللفظ بعيد الغور ينتقيه للموضع اللائق به دون تزيد شأن الصائغ الماهر ؛ حتى ليصعب عليك أن ترفع لفظاً من شعره لتضع مكانه لفظاً آخر دون أن يفقد الشعر بريقه .

وهو من هذه الناحية كان متميزاً على حافظ إبراهيم حتى في الشعر الوطني الذي برز فيه حافظ ؛ وذلك في الوزن الذي صعب شعره التناضح ولازمه : ذلك بأن حافظ ، كان في شعره الوطني يعيل إلى شعبية اللفظ ؛ إذ روح الخطيب كانت غالبية فيه على روح الشاعر ، يُفَضِّل تصنيق السامع على اهتزازة القارئ ، وكان محرم على النقيض من ذلك .

وإذا كانت محرم تلك الميزة على حافظ في الشعر الوطني فإن له فيه أيضاً ميزة أخرى ، هي أن شعره الوطني يصدر عن عقيدة صادقة لا استجابة للذين يطالبون بالاشتراك في الحفلات ، فظل شعره في هذه الناحية على قلته متجهاً إلى هدف واحد وجارياً في حقل واحد ، كان لسان الحزب الوطني لم يمل هنا أو هناك ، ولم تكن له أطماع في أن يبلغ صوته حيث يتربع صاحب السلطان ، وكان حافظ في هذه الناحية صاحب أطماع وطموح إلى بلوغ هذه الغاية .

• • •

وكان شعر محرم صورة واحدة أخذت انعكاسات فحول الشعراء القدامى عليها ، فطبعها طبعة واحدة لا تتبدل ، وبقيت سماته ظاهرة واضحة لا تتشكل ، في حين كان شعر شوقي تتعدد ألوانه بتعدد الشعراء الذين متأثرهم في نظمه . فلا تنصله عنهم أو تميزه منهم قليلاً إلا موسيقاه وبعض ألفاظه واصطلاحاته التزامها في قصائده ، وعرف بها !

• • •

وكان محرم من رقة معاصره إسماعيل صبري الكثير ، ولكنه كان يمتاز عليه بقوة في الديباجة وجزالة في اللفظ نفقهما صبري عن كثير من شعره ؛ لأنه كان غنائياً بطبعه ، والشعر الغنائي أميل إلى الرقة والنعمية .

• • •

كذلك كان أحمد محرم ، وكذلك كان شعره ؛ فإذا أردتم أن تلتصقوا من شعره الصورة التي رسمها له—فها هي ذى صورة الشاعر الذي يعيش للشعر ، ويعرف أن للأدب كرامة يجب أن تجل عن الانجار بها :

أنا في الصفوة من سكانها

غير أني لم أجِدْ مضطرباً

ضائق عني كل رجب واسع

فأنا أزدادُ فيها تعباً

ظلمتُ ، وفي فمي الأدبُ المصنُوعُ  
وضيعتُ ، وفي يدي الكثرُ الثمينُ  
ظلمتُ أبي ونفسي ، بين مثل  
لغال في الشوايخ لا يهونُ  
كريمٌ تدفع الأخلاقُ عنه  
ويمنع ركنهُ الأدبُ الحصينُ  
أقولُ فيقرعُ الشعراءَ صوقي  
وما أنا في بني وطني ظنينُ  
لربي ما علمتُ ، وعند قومي  
ديوني ، حين تلتبسُ الديونُ  
ويرسم نفسه صورة رائعة ، فيقول :  
أشدُّ على القنون يدي ، وإني  
لنفي زمن جهالته فنونُ

ويطوي حل نفسه في عالمه بعيداً عن زخارف  
العيش ، فيقول في حيرة في قصيدة بعنوان « وجودي » :  
وخردي ما عرفتكَ غير معنى  
تفلكل في الغفاء فما بينُ  
غريقٌ في الظلام ، ولا مفاصُ  
ولا جسرٌ يلاذُّ به أمينُ  
أطل ويضرب التيارُ وجهي  
فأين أنا : أحر أم سجين ؟

• • •

فأما الشاعر الرقيق فيتجمل في قوله :  
لأنَّ من أحببتُ ، فازدنا هوى  
ومعادى الحب فازدنا وفاءً  
سلك اللمع إلى آماقه  
سبلاً كانت من اللمع خلاءً  
وانثنى يسألني : ماذا أرى ؟  
وهو يقضي مثلما أغضى حياةً  
أنا يا مولاي مضناك الذي  
يشتهى القرب ويشتاق اللقاء

كلما طالعتُ فيها وطناً  
طالعتهُ الطيرُ نحساً فنبأ  
لم تزل تدفعني عن ظلها  
لا تبالي أي حشر تُكبا  
لا أداجي الناس ، ذنبي أني  
أمنع العرش ، وأحمي الأدبا !  
هو ملكي ، لو هوى ما سرني  
أن لي ملك الصوّاري واللبا

أدبُ أكرمه في أمة  
تكرم الأحجارُ فيها الخشبا  
أين مني من يراه متجراً ؟  
أين من أفسد من هذبا ؟

وها هي ذى صورة الشاعر الوداع التي القلب الذي  
لا يعرف الحسد والبغضاء :

رب ، فأرحم حاسدي ، واغفر لمن  
عابني ، من ذنبي ما كسبا  
أمسكُ القول عفاً وتقي  
وهو ما يزداد إلا صخباً  
لستُ بالواهي ، فأغشى شره  
أرأيت الرأس يخشى الدنيا ؟  
هل درى من رام أن يظفني  
أنه يظني مني كوكبا ؟

ألقْتُ الأقدارُ بي في عالم  
يتكر الرسل ، ويلقى الكتبا  
وها هو ذا الشاعر الموسيق يعرف في نفسه هذه الميزة  
فيقول :

أمن أدبي تبيت الطيرُ تكي ؟  
فأأدبي ؟ أشدو أم رين ؟

ولأنه ليحس الحرارة شأن الذين يهبون الدنيا ولا  
يأخذون منها ، لأن الدنيا لا تعطي من يتعصف ، ولا  
تهب من يترفع ، فيقول :

لا أرى الدنيا التي جئت بها  
أُمُّ الأرض لمولاي القسداء  
أو قوله :

بين عيني ، وما حولهما  
صُحُفٌ منشورةٌ للقارئ  
يعطفُ السطرُ على السطر كما  
يعطفُ الباكي على الباكي الحزين

وتبينوا أن الموان لقناع  
من دهره بنفائه وريائه  
ما ميتُ الأحياء غير منافق  
بالي الضمير ، مكفن بردائه  
شعب الكنانة ليس من أخلاقه  
أن يخذلَ المؤفين من نصرائه

• • •

هذه مكانة أحمد محرم بين شعراء جيله .  
يقى شاعر واحلهم هو خليل مطران الذي تزعم حركة  
التجديد في الشعر العربي ، وغلب المعنى في شعره ، ونظر  
إلى خلق فكرة تبلور عندها القصيدة . نرى شعر محرم  
بعيداً عن التأثير بهذه النهضة ، لأنه يرى أن الأدب  
الحديث « زيادة غنية تعطي صورا معنوية جديدة » ،  
فهو يقف دون هذه الزيادة ، ولكن من يدقق في شعره  
قليلاً وبخاصة ما نظمته في أخريات حياته مثل قصيدته  
النونية « وجودي » التي عرضنا أبياتاً منها يجد فيها صورا  
ومزجة بارعة ، ويمجد له تعبيرات غريبة على أساليب  
القداي مثل قوله : « ثمل الألفاظ » ، « مروح المعاني » .

• • •

وفي الحق أن « أحمد محرم » كان من الشعراء القلائل  
الذين عرفوا الشعر قدره ، فصانوا كرامته عن التبدل ، ونأى  
بنفسه عن أن تسير في ركاب الملق والرياء ، وكان وهو  
الآخذ بأساليب القداي متميز الشخصية بالرغم من التأثير  
الشديد بتلك الأساليب ، محتفظاً بطابعه وبموسيقاه التي  
تفصل أسلوبه عن أسلوب معاصريه .

فإذا ما اتجهنا معه شطر الشعر الوطني وجدنا شعراً  
صادقاً قويا ، لأنه صادر عن عقيدة ، فهو يقول في  
ذكرى مصطفى كامل :

جعلوا هواك شريعةً وتجنّبوا  
من مالٍ عنك وصل في أهوائه  
ثم يقول :

نشط الشباب وقيل يا مصر انبهي  
وبدا سبيل الحق بعد خضائه  
وإذا الشباب مضى يحاول طلباً  
نفذ المحال ، وجمال في أثنائه  
قل للألى نعموا ، وبين عيونهم  
شعبٌ تردى في جحيم شقائه  
لا تسخروا بالشعب في أهراسكم  
هو في مآتمه وفي أروائه  
عرف الرجال بك الحياة ، وأبصروا  
ماذا يورى الموت تحت خطائه



# أنباء وآراء

## قرية ظالمات

قصة للدكتور محمد كامل حسين

نقد بقلم الدكتور سيمر القماوي

لماذا كان القرآن معجزة في الروعة الأدبية ؟ ولماذا تقصر ترجماته مهما سمّت عن نقل هذه العظمة لشعوب أخرى غير العرب ؟ . وهو ما يزال يتابع بحوثه حول عظمة القرآن وكان آخر ما ألمه البحث الذي ألقاه في مجمعا اللغوي وهو عضون أعضاءه عن معنى « الظلم » في القرآن .

ومن أطرف ما بحث في الناحية الدينية أيضاً بحثه عن دلالة سفر « الخروج » على طبيعة اليهود ، وفي هذا البحث تحليل دقيق لطريف لكيفية استغلال اليهود للقرص ، ليحققوا كسباً مادياً حتى في أشد المحن التي تفرجهم حقاً ويكون لها بإخلاص ! لقد شرّد اليهود قبيل الحرب الأخيرة فلما انتصر الحلفاء ورثوا الحالم لم يضعوا جهداً ولا مالا في سبيل من أذى منهم على شدة ما أصابهم النكبة وعلى شدة ما تأثروا لها ، ولكنهم انتهزوا الفرصة ، وحققوا الكسب المادى ، الحلم السياسى المنشود « إسرائيل » .

غير أن أستاذنا يدخل ميدان التأليف الأدبى الفنى لأول مرة فبا أعلم بهذه القصة الرمزية قصة « قرية ظالمة » التى سنعرضها اليوم .

أما القرية الظالمة فهى مدينة أورشليم ، وأما زمان الظلم فهو يوم الجمعة ، يوم صلب السيد المسيح . . وأما الظلم نفسه فلقد كان هو هذا الحادث ، حادث الصلب . ولأول مرة فبا أعرف في دنيا الحديث يتخذ أديب قصة

أستاذنا الطبيب الجراح الدكتور محمد كامل حسين أكبر من أن تُعرف به طبيباً أو أديباً ، فلقد اعترفت به وعلو كعبه في الطب بلاد غير مصر ، فهو عضو مجمع الجراحة في فرنسا ، وعضو الجمعية البريطانية لجراحة العظام ، وإن أبحاثه في جراحة العظام عالمية ، ولكنه دخل باب الأدب هاوياً أول الأمر : دخله مؤرخاً للكيمياء وللعلوم العربية وترجم بردية قديمة كشف عنها وترجمها عن المروغليقية إلى الإنجليزية أدوين سميت ، فعرفت باسمه . وفي مثل هذه البحوث التاريخية كشف أستاذنا عن بعض نواحي العظمة عند قدماء المصريين الذين عالجوا كسوراً في عظام الرأس ، وألقوا في معالجة الكسور العظمية أقدم رسالة علمية يعرفها التاريخ إلى اليوم . كذلك كشف عن نواحي العظمة عند قدماء العرب في العلوم المختلفة وخاصة في الطب والكيمياء .

ولكن هوية الدكتور كامل حسين تمتد إلى أبعد من ذلك ، فإذا هو . يحدثنا حديثاً شائقاً عن المتنبي شاعر العربية الأشهر حديث الباحث الطبيعى الذى يتلمس الأعراض في الشعر ويشخص الداء في النفس ، وهو يقف أمام القرآن الكريم أيضاً وقفات عظيمة ، وقفات بتجلى فيها التدقيق من ناحية واتساع الأفق في العلوم الإنسانية من جهة أخرى ، فإذا هو يحلل في أسلوب علمى أدبى :

مسيحية ليستعملها رمزاً ، وهو يأخذ أكبر القصص المسيحية وأصغرها ، فلا يقف ولا يتردد ، وإنما تهديه طبيعته الفنية المدققة الصافية إلى لباب هذا الحادث ودلالته ، فيأخذ هذا اللباب ليحيله أدوات يبرهن بها على قضيته .

أما القضية فهي مستقبل الإنسانية وضمير الجماعة : فلقد نما ضمير الفرد نماء لا بأس به وإن احتاج إلى مزيد من نماء وقوة ، وضمير الجماعة لمّا يتكوّن ، ولن يتكوّن إلا إذا تحمس الأفراد لهذا التكوين ، ولن يكون لجماعة ضمير ليس لكل فرد من أفرادها ضمير يقف أقوى يستمر بقطر دائماً . إن ديب الحياة في ضمير الجماعة هو الذى سيجنب البشرية الحروب والظلم والاندفاع والشر ، إن الإنسانية اليوم فى مفترق الطريق ، ولا بد من مصوّة الضمير مصوّة قوية ، حتى يقضى على هذه الضلالات التى تشوه إيمان الأفراد والجماعات وتفكيرهم ، ن غرائزهم أيضاً .

ولننظر فى قوله هو فى هذا اليوم وضلاله بالقبة إليه : « كان اليوم يوم جمعة »

ولكنه لم يكن كغيره من الأيام كان يوماً ضل فيه الناس ضلالاً بعيداً ، وأوغلوا فى الضلال حتى بلغوا غاية الإثم . . . وكانوا مع ذلك أهل دين وعلم وخلق . . . فلم ينجم تفقدهم فى الدين من الضلال ، ولم يعصمهم عقلهم من الخطأ ، ولم تهدم أخلاقهم إلى الخير !

وكانوا أهل شورى ، فأصلتهم الشورى ! وكان حكامهم الرومان أهل نظام ، فخلطهم النظام ! إلى أن يقول : « فالضمير الإنسانى قيس من نور الله . »

ثم يختم هذه المقدمة بقوله :

« وليست أحداث ذلك اليوم من أنباء القرون الأولى بل هى نكبات تتجدد كل يوم فى حياة كل فرد ،

فالتاس أبداً معاصرون لذلك اليوم المشهود ، وهم أبداً معرضون لما وقع فيه أهل أورشلهم حين ذاك من إثم وضلال ، وسيظلون كذلك حتى يجمعوا أمرهم على ألا يتخطوا حدود الضمير » .

وأول ما نسال أنفسنا عنه هو : كيف تجنب القول فى حادث الصلب بالذات والمسلمون ينكرونه ، والمسيحيون يقيمون دينهم على حقيقته ؟ والواقع أن القصة لا تعرض لهذا الحادث ، لأن الحادث من الناحية الفنية لا ينفع الأديب فى رمزه ولا فيما يريد للرمز من الدلالات ، فليس الهام كيف وقع الشر ، ولا على أى نحو وقع ونفذ ، وإنما الهام كل الأهمية هو مقتضات هذا الشر ، والدوافع التى قادت إليه : كيف بدأت ؟ وكيف اختلطت ؟ وكيف تنبه الضمير ثم نام ؟ تنبه منفرداً ، ونام فى الجماعة ، تنبه عند الأفراد فأحسوا تنبه منفردين ، فلما اختلطوا بالجماعة نام ضميرهم ، وتغلبت قوى الشر على نوابيهم المائمة لفضالة ثم الهام بعد ذلك نتائج هذا الشر وقد أحس الناس أو قالوا إنه وقع ، وسواء وقع أم لم يقع فالهام فى فكرة المؤلف أن نرى تفسير الناس لهذا الشر ونلمس الأسباب التى تربط بينه وبين إظلام الدنيا عصر يوم الجمعة هذا ، ثم ما أوجد فى نفوس الناس من عزم على مقاومة الشر فى المستقبل ، ومرة أخرى محاولة تلمس الطريق بعد أن جاز الضمير الجماعى بتجربة فذة ، فأخفق وهو ما زال يفتق إلى يومنا هذا ، فتلمس الأسباب التى أدت إلى الإخفاق والخطأ الذى وقع فيه من اتعظوا به ، فأدى ذلك لنقلهم إلى اليوم ، لأنهم لم يفهموا الدلالات كما يجب أن تفهم ، كل ذلك يجعل من المقتضات والنتائج لباب البحث ، أما الحادث نفسه فيكتفى أنه شر اعتقد القوم أنه وقع .

وطريقة طييبنا الأديب فى عرض الأشخاص والأحداث قد تأثرت بطبعه تأثراً بالناً : فهى دقيقة مختصرة لا يخرج عن نطاقها ، إنه لا يرسم شخصية واحدة من حيث

وهكذا يجمع لنا المؤلف هذه الشخصيات ، ويصورها كيف كانت صباح يوم الجمعة هذا ، فيجعلنا نحس ببسطة القردة أولاً إحساساً مريعاً قوياً ، ثم ينقلنا إلى شخصيتها نقلاً عابراً ، ثم يقبض ، فهذا هو الهام في أثر الموقف في نفسها : هذا رجل الانهزام وقد صميره من حديث زوجه - يحس الضيق فيها هو مقبل عليه ، لقد كان بالأمس في الجماعة يرى سلامة موقفه في المطالبة بقتل هذا الذي قنّ بنى إسرائيل عن دينهم ، ولكنه في أثناء حديثه مع زوجته في بيته بعيداً عن الجماعة أخذ يشك في صحة حكمه ، فاستيقظ ضميره وأخذ يتساءل ، ولكنه ذكر أن الدين سبيل وحدتهم أمام الرومان ، وأن التفردة بينهم تضعهم أملهم الوحيد في الحياة أمام طغيان المحتلين ، فحاط نفسه بسياح مثل هذه الحجج ، حتى لا ينقل إليها وخز الضمير .

والمتى بدوره يبور بينه وبين ابنة نقاش حول الفتوى التي أفتى بها أمس ، فإذا هو في أثناء المناقشة يستبين حول ما قد قاد الناس إليه . وأنه يشفق عليه ، يقول له : ألا يمكن أن تكون الفتوى صواباً ؟ فيجيب : « إنها إن تكن خطأ أكبر من نفعها إن تكن صواباً ! » ويتردد ويفغو ضميره .

• • •

وهذا قيافا حاكم بنى إسرائيل الذي عينه الرومان ليتولى أمورهم - يفلسف الموقف - يفلسف الحكم والسلطان والسياسة ، وهو يؤمن أن الوسيلة السينة لا يمكن أن تؤدي إلى الغاية الحسنة أبداً ، وهو يتأمل دعوة النبي الجليلي ، ويفسرهما ، ولقد اهتمدى بتفكيره فيها إلى حلول مشكلات كانت تشغله - حل مشكلة الفضائل السلبية كالتواضع واحتفال الأذى أو الفضائل المستترة كالصبر والامتناع عن القيام بالشر والأمانة والبر بالفقير ، كل هذه الفضائل ما جزاؤها والناس ربما لا تعرف من أمرها شيئاً لأنها لا تترك شيئاً ضحكاً ينتزع الإعجاب ؟ ولكنه بعد أن قضى ليلة حائرة مؤرقة يخرج إلى دار الندوة

مظهرها ، ولا يكاد يرينا حركة واحدة بأكلها ، إنه يريد من هؤلاء الذين تحدث عنهم جميعاً أن يمثلوا نواحي مختلفة وصوراً يكمل بعضها بعضاً لهذا البطل الذي حلّه ضمير الفرد : فهذا رجل الانهزام يقول عنه :

« كان من بين أولي الأمر في بنى إسرائيل شاب يتولى اتهام من يخرجون على القانون ، وكانت أسرته من أعرق أسرهم وأعظمها شأنًا وأكثرها علماً . وكان قد بلغ من النجاح مبلغاً عظيماً وهو بعد في مقتبل العمر ، وكان الناس يحبونه ويعجبون به ، ولا يحسدونه لما لأهله عليهم من فضل أباً عن جد ، وكانوا يعلمون أنه أسعد الناس ، فقد كان حديث عهد بالزواج ، وكانت امرأته أجمل فتاة في أورشليم ومن أوسط أهلها حبساً ، وكان بها مفرماً وكانت به حفية . »

فهو كما نرى حريص على أن يدلنا على أحوال الرجل النفسية لا على مظهره ، بل أحواله النفسية التي تتعلق بموضوع الضمير بالذات .. إنه يرسم لنا أحوال الشخصية أكثر مما يرسم الشخصية لذاتها . وكأنما يريد أن يقول لنا : هذا هو الجو الذي كان يتنفس فيه ضمير هذا الفرد ، وهذه هي الحياة من حوله التي كانت تحركه وتجدد حركاته .

وهكذا يصور لنا المؤلف وسائر الشخصيات التي كان لها دور في حركات الضمير الفردية والجماعية . وهذه اللوحات المنببة الخاطفة يقدم لنا أشخاصاً لا يريد منهم في الواقع أكثر من أن يكونوا مراباً ليعكس عليهم تفكير الأفراد واحداً فواحداً ، ليصل إلى دعم رأيه من أن تفكير الفرد يختلف عن تفكير الجماعة : فهذا لازار الذي أحياه السيد المسيح بعد موت لا يمثل إلا فكرة المعجزة ، ولكن لازار يثير في الناس الرعب ، فهو في رأيهم جسد بلا روح ، ومعجزته تتخذ عندهم تأويلات شتى ، أما المؤلف فهو بالنسبة إليه ضمير اقترف الشر ، ثم تاب وظن أنه لجأ التوبة قد عاد كما كان .



« وبينما هم كذلك إذ دخل عليهم رجال المال والتجارة والصناعة وذو النفوذ الديني ، جاءوا بهتوتهم على حكمهم الصائب ، فلما وجدوا عندهم التردد والشك غضبوا وقالوا : ما خطيبكم ؟ أنظنون أنكم تستطيعون أن تعدلوا عن رأي رأيتموه بعد أن ذاع خبره واقتنع به الناس ؟ أنظنونهم يقبلون أن تستهزئوا بهم ويعتولم إلى هذا الحد ؟ إن حكمكم أطلق سيلاً من الغضب لن يستطيع أحد أن يقف أمامه ! » .

• • •

« واقتحم الناس الدار وهم يصيحون : اقتلوههم أحرقوهم جميعاً ، لا يد من قتله وقتلهم معه ، وساد المرح ، وغلب ذو الرأي على أمرهم ، فانفضوا ، ولم يبقوا من قرارهم شيئاً ! وسارت الجماهير إلى دار الحاكم الروماني تطالب بدم هذا الرجل وأتباعه ، ولم يك فيه من يعلم عنه شيئاً ، ولم يك فيه من يريد قتله عن عقيدة واقتناع شخصي ! » .

« هكذا تمت أكبر جرائم التاريخ . . . ولم تم هذه الجريمة إلا لأنها وزعت على عدد كبير من الناس ، حتى لم يعد أحد يرى نفسه مسؤولاً عنها . » .

• • •

وينقلنا المؤلف إلى مجتمع الحواريين ، مجتمع الأصدقاء الذين آمنوا بالدعوة وأخلصوا لصاحبها ، ينقلنا بينهم لنرى أولاً : أيكم إيمانهم - كما آمنوا بمأن محل أزمة الضمير الإنساني ؟ إن إيمانهم سلبي ودينهم يدعو إلى التسامح وإلى غفران الإساءة فكيف يقاومون الشر ؟ لقد أتاهم من أرسلوه إلى السيد المسيح بينهم أن حياتهم أئمن من أن تضيق في سبيل دمه شر لا سبيل إلى دمه ، والدعوة أخرج إليهم من دمه الشر عن صاحبها ! .

فليصنوا أرواحهم لما هو أجل وأكبر ، ولكن في مجتمعهم شيء آخر شيء أصنى وأتقى وأقرب إلى الضمير ، هو هذا الإيمان الذي تؤمن به النساء - المجدلين وأهل

لا يلقى ما يجب عمله ، وكان آخر رأيه أن يترك الأمور تسير كما تكون ؛ فليس له سلطان يوجه به الأحداث بحسب ما يشاء ، فيلزم الحيرة .

وفي دار الندوة تلتقي الجماعة ، فإذا كل شيء يتغير . هذا الضمير الفردي الذي استيقظ ولو قليلاً لم تكن له قوة كافية لأن يكون ضمير جماعة : قام المفق وناقش القضية ، وابتدى إلى أن دعوة النبي ليست شرّاً ، إنها تدعو إلى الخير ، ففي عيد الوطن مثلاً ليس شيء يمكن أن يكون أكبر منه ولا أجمل إلا حب الإنسانية كلها ، فهو طور من الرق الخلقي أروع من حب الوطن ، ولا يصح أن يعده عيباً أو نقصاً في هذا الرجل الذي حكمنا عليه بهاخيانة ، فهو أرى من أن يرى نفسه أميناً على وطنه ما دام أميناً على الإنسانية كلها ، ولكن ما أثر هذه الأقوال بعد الذي قاله أمس ؟ إن أثرها هو الذي يدلنا على طغيان الجماعة على ضميرها : يقول المؤلف ( ص ٧٣ ) :

« وقع قوله هذا وقع الصاعقة على من كانوا قد آمنوا بخيانة صاحب الدعوة الجديد ، ومع ذلك لم يجرؤوا ساكناً ، وظن قيافا ( حاكم اليهود ) أن الاتهام قد انهار ، وأنهم سينقضون حكمهم الذي أبرموه بالأمس ، وزاد صجبه وحيرته وشكه في كل شيء ، وعزم أن يترك الأمور تسير وحدها دون توجيه منه ، فلما تسير سيراً مرضياً له ، وفرح لذلك فرحاً شديداً . » .

« وعلت الأصوات خارج الدار تتأذى يقتل الرجل وأتباعه ، وحجتهم في ذلك أن علماءهم قرروا ذلك وهم أدري وأعلم ، ولا يمكن أن يجمعوا على خطأ . أما هؤلاء العلماء أنفسهم فكانوا يعلمون أنهم أخطئوا ، وكانوا يخشون أن يخرجوا إلى الناس معترفون بخطئهم معلنين التوبة ؛ فإن مثل هذه الشجاعة قد يستطيعها بعض الناس أفراداً ، ولكنها على الجماعة ضرب من المحال ؛ لأن الجماعة أقدر على الانتدفاع منها على التعقل ، وأقدر على التنادي في الباطل منها على الرجوع إلى الحق . »

وفى نفس بيلاتوس (الحاكم الروماني على الإقليم)  
تنعكس هذه المأساة تمهيداً لانعكاس المأساة الكبرى  
الأخرى مأساة الصلب ، وبينما الحاكم الروماني في مقره  
يفكر في أعباء الحاكمين وما تضطربهم إليه حياتهم من ظلم  
وموت إذ قدم عليه صديقه الفيلسوف اليوناني ، وتداول بين  
رجل الحكم والسياسة ورجل العقل والفكر مناقشة  
طريقة يخرج منها رجل الحكم يائساً ؛ لقد نكب في نفسه  
أكبر نكبة حين أطاع بنى إسرائيل على ما أرادوا أن يقدموا  
عليه ، وحملت محنته على اليأس ، وأصبح لا يرى ما يراه  
الرومان من الإيمان بالحياة والتهاافت على ملاذها ، ولم يعد  
يؤمن بقوة الدين ، ولم يعد يؤمن بشيء ! .

ثم أظلمت الدنيا ثلاث ساعات ، وتلتقي نحن وأهل  
القرية لرى وقع الحادث في نفوسهم : هذا الظلام يدعوهم  
إلى التفكير في الحادث دعوة ملحة لأن الظاهرة الطبيعية  
تثير فيهم مختلف الأحاسيس ، فإذا هم يستعرضون تأويلهم  
لها من بين ما يؤمنون به وما يرون من رأى فيها قد تم ، هذه  
هى الراحة التى صادفناها أول القصة نرى إيلها لا تدرى  
شيئاً عما يدور حولها ، تخاف الظاهرة الطبيعية ، فإذا  
القوم من حولها يطمئنونها ؛ فهؤلاء النسوة الصالحات  
يجزمن لها أن الظلام غضب من الله بسبب ما ارتكب  
الناس من ظلم ، ولكن الجنود الرومان يؤكدون أنه ظاهرة  
طبيعية معروفة ، ويستخفون بأمره ، وبين هؤلاء يقف  
الفيلسوف اليوناني والحكيم الما جي بتجادلان جدالاً يرتفع  
فيه المؤلف إلى طبقات عالية من التفكير ، طبقات أعلى مما  
ارتفع في سائر القصة ؛ ثم يسرع الحكيم الما جي إلى  
الحواريين ليفسر لهم معونة الجبل في ضوء ما قد حدث ،  
وليحثهم على أن ينتشروا في الأرض مبشرين بعبادة الله  
دون الاهتمام بالأصنام المادية والمعنوية منها وخاصة أصنام  
الشهوات وأصنام الآراء الخاطئة والفضائل التى تخدم الحكم ،  
ولا تخدم الضمير يقول : « سيسضل الناس حين يعتقدون  
أن الجماعة أعظم من الفرد وأن خيرها أعظم من خير

المریضة . ولقد آمن بالمسيحية جندي روماني عن طريق  
المجدلية كان قد عرفها من قبل ، ثم تنصر بسببها ،  
وخلفت نفسه للدين الجديد .

وتشن رومة حرباً لا لسبب إلا لشغل الجند عن أن  
يفكروا في أمر حكاهمهم ؛ فإذا هذا الجندي يرى حقيقة  
الحرب ، فيسقط على مبرراتها ، ويسقه آراء المؤمنين بها ،  
وبتجربة عملية في أثناء الحصار أى أن يدل الجيش على  
منفذ المؤن للبلدة المحاصرة شفقة بأهلها وهم أعداؤه ، بل  
زاد في ذلك أن حمل جندياً جريحاً ، وأوصله إلى أهله ،  
ثم ارتد الجيش وقد تساوت الكفتان ، وقدم الجندي  
للمحاكمة ؛ فقد وثق به بعضهم ، وإذا في اتهامه ثم  
إعدامه فرصة ليدل المؤلف بكل ما قد وصل إليه من  
تحليل دقيق لمرض الحرب وأعراضه وكيف السيل إلى  
الوقاية منه ، ورأيه في ذلك حر صريح هو أن الحرب لا  
تبرر إلا في حال العنوان المباشر للدفاع عن النفس ، أما  
المجوم على الأعداء فهو من صنع الساسة . ولعل أروع  
ما في تفكيره تسفيهه لفكرة الجندي المجهول ؛ هى عنده  
تمثل أكبر خدعة ، لأن الحكام لا يرغبون أن يجنوا جندياً  
مجهولاً ، وأن يرفعوه فوقهم ما دام مجهولاً ، فالجندي  
المعروف قد ينافسهم وهو ميت في مجدهم وهم أحياء ،  
والميت المجهول نفسه لا يعبا كثيراً بهذا التكريم ! .

ويقتل الجندي الكاره للحرب المحب للإنسانية قتلة  
شنعاء . قيل في انتقاد القصة إنها - تاريخاً - لا يمكن أن  
تم ، لأن الروماني الجنسية ما كان يحكم عليه إلا بما يليق  
بمن يحمل جنسية الحاكمين ( الجنسية الرومانية ) ، وهى  
القتل بالسيف لا ربط الأطراف بخول تجرها في الجهات  
الأربع ، فيتمزق الجسد إرباً إرباً . إن مثل هذا الحكم  
لا ينفذ إلا في العبيد أو فيمن هم غير الرومان .

ولكن المؤلف كان محتاجاً إلى بشاعة الموت لثير في  
نفوس الأصدقاء ثورة عارمة على قتل جندي يثور على  
حروب الاعتداء ، جندي صحا ضميره ، فقتله الجماعة  
التي تدعى حماية الضمير ! .

ومشكلة العصر. — مشكلة الفرد أمام الجماعة ، وضمير الفرد وضمير الجماعة — من الموضوعات التي أخذت تطبع الأدب الحديث ببعض تجربات الديمقراطية والاشتراكية والشيوعية التي هدفت كلها إلى إسعاد الناس بألوان جماعية من الحكم . ولما كان للحكم الفردى أخطاء فكذا لكلك هذه الحكومات الجماعية أخطاء ، والمؤلف لا يعنى إلا بدلالة هذه المحاولات وما قد وصلت إليه على إمكان إسعاد الفرد والجماعة معاً ؛ فالمشكلة إذن من صميم ما يشغل الفكر الحديث ، والرمز من أطوع الرموز للتعبير عنها لم يكن أطوعها وأقواها ؛ فهو يمثل جريمة جماعية قامت بها جماعة بالرغم من إنكار الفرد لها ، وهي جريمة فكرية عاطفية وليست جريمة سياسية ؛ فهل أصابت هذه الجماعة وقد تخطى فيها الأفراد عن فرديتهم **وهن ضميرهم ؟** بل هل يمكن أن تصيب في عصرنا الحديث ؟ هذه هي المشكلة كما يقول هملت .

لقد ترجمت قرية ظالمة إلى الفرنسية والإسبانية وهي في سبيل أن تترجم إلى لغات أخرى ، وبمجرد انتشار الترجمة سجد أيضاً من الدرس والتفكير الأجنبي يضاف إلى دراستنا لأدبنا المصرى المعاصر . ولتعلق هذه القصة بالدين سجد هذه المناقشات وهذا الدرس أغنى وأكثر مما حظيت به آدابنا الحديثة المترجمة إلى اليوم . كل هذا بفضل أستاذنا الطيب الذى دخل دنيا الأدب ، والأدب يذكر للأطباء أىدى كثيرة أقر بها يد ناجى الشاعر ؛ فهل نطمع في مزيد من قصص ، من مفكرنا الكبير ؟ .

الفرد ؛ إنما الجماعة صم يدعوكم إلى عبادته من تنفعهم هذه العبادة ؛ ويزنون لكم أن الجماعة تسعد وإن لم تسعد أفرادها ؛ وهوهم يقول به من يعنيه أن يشقى عدد كبير من الناس ليسعد عدد قليل منهم . إن المصلحة العامة لا تخطر الأوثان وأشدّها ضرراً حين تعبد ، فتطغى على أوامر الضمير .»

ثم يختم القصة بتبيان حدود كل من القوى الثلاث المعتملة في الإنسان : قوة العرائز ، ثم قوة الفعل ، وأخيراً قوة الضمير ؛ وهذا تنقية السبيل أمام قوة الضمير ؛ لتقوى وتشتد ؛ وتتحكم هي في سلوك الناس .

إن قرية ظالمة ليست قصة بالمداول الفنى لعنى قصة ؛ وإنما هي فكرة تناقش في إطار من أشخاص وأمكنة ، واختاب الأشخاص والأمكنة في مثل هذا النوع من القصص يتركز عادة على أسطورة أو قصة أو واقعة تاريخية يحملها الكتاب طاقات من معنى ما يريد أن يحملها به ، وعلى هذا الاختيار يتوقف الكثير من نجاح العرض وقوة الإقناع . وهذا النوع من القصص قد عرف كثيراً في الأدب الحديث عند الغربيين ودخل المسرحية منذ قدم ؛ فلقد حوروا في الأسطورة اليونانية مثلاً لتعبير بحسب حاجات العصر عن أفكارهم وآرائهم حتى لرى الأسطورة الواحدة تتناول في عصور مختلفة فتدل دلالات جديدة لها في كل مرة ، والأسطورة مع كل هذا مشحونة لا تزال أمام أى كاتب جديد .





فإن «أوبرا ثلاثة خردة» لبريخت قد جاءت عندما كشف التاريخ عن القوى التي تستطيع إحداث التغيير والتعديل في النظم القائمة .

وبسبب ذلك فإن هذا اللون من النقد لم يشتد ويقو إلا في الستين الأولى من القرن الذي نعيش فيه بسبب الصورة العنيفة التي انتهى إليها التناقض بين النظم الاجتماعية و « مسرحية » برتولت بريخت أو « قصته » « ثلاثة خردة » أيهما شئت من هذا اللون من المؤلفات المعاصرة التي تنقد المجتمع في الربع الأول من القرن العشرين نقداً هجوماً ، وقدم « بريخت » بالإضافة إلى نقده نموذجاً لنظام اجتماعي جديد ؛ فهو يرى أن بناء العالم قد بدأ انهياره ، ومن الضروري أن نسبق هذا الانهيار لا بعملية دعم ، بل بعملية بناء جديدة ، فظفرة بريخت للواقع وتقديره للمستقبل هي نظرة من الجانب الآخر للتل ، وعلى هذا الأساس وحده يمكن تقبل آرائه أو نقيدها .

وقد ظفر برتولت بريخت بشهرته العالمية للجاحجه في أوبرا « ثلاثة خردة » خلال قيام جمهورية فايمار ، وفي سنة ١٩٣٤ بعد أن هجر موطنه ألمانيا أخرجت له دار نشر هولندية الأوبرا نفسها لا في « مسرحية » بل في « قصة » طويلة ، وفي هذا السرد القصصي استطاع برتولت أن يقدم نقده ، وأن يصور النظام الذي يبتدعه ؛ ولكن هنا مسألة تستحق الذكر ؛ فإن « المسرحية » و « القصة » قد ظهرتا في مرحلتين مختلفتين من حياة الكاتب وبفاصل زمني ليس قصيراً ؛ ولهذا فإنه بالرغم من أن كلا العملين « المسرحية » و « القصة » يقدمان الأبطال أنفسهم والحوادث نفسها فإن القصة تكمل الكثير من شخصيات أبطال المسرحية ، كما أنها تقدم تفاوتاً في اتجاهاتهم ؛ ففي « المسرحية » يسر « ماكس » ماشياث - اللص الفار من وجه العدالة - لزوجته أنه سينتقل بعد أسابيع قليلة إلى أعمال البنوك ، وهو عمل يعتقد أنه أكثر أمناً وأكثر دخلاً ؛ فإنه يظل على طول

المسرحية لصاً « بسيطاً » يعيش على هامش المجتمع حتى مع تطوره ليصل إلى إدارة مصرف وإلى تسخيرها معاونه والشركات التي تتعاون معه في صفقاته المربية .

ولكنه في « القصة » يبدو مواطناً يحمي القانون ، ويعرف هو كيف يستغل هذا القانون ، وهو إذا كان في « المسرحية » - يرى العالم عالم بسيط يستطيع الفرد أن يعيش فيه ما ظل قيد حدود المذهب الواقعي الساذج ، المذهب الذي يرى بأن المستجدي يستطيع أن يستجدي واللعص يستطيع أن يسرق والبيغ تمارس البغاء والغنى يغنى ، ولكن هذا التصوير الساذج لا يفي بالفرض إذا ما أراد الكاتب أن يصف الصراع الذي في المجتمع السائد فيه ، الصراع المصرفي والتقاني .

ولهذا يضع « بريخت » نصب عينيه المذهب الجدللي مكان المذهب الآلي . ويقول « ماشياث » في « القصة » لا في « المسرحية » : « لا داعي للخفيصوع للقانون كي يطل المرء بعيداً عن المضايقات ، بل يكفي أن يعرف كيف يستخدم هذا القانون ليظل بمنجاة من نصوصه ونواحيه . »

ولهذا في « المسرحية » يقبض على مارشياث لظروف سيئة مكنت من تكبئه ووصول يد القانون إليه ، في حين أنه في « القصة » يذهب إلى السجن طواعية واختياراً ؛ لأنه يؤمن بأنه أقدر على إدارة أعماله ، وهو مسجون . وفي « المسرحية » يصطدم اللص والقانون لأن وسائله للسرقة عتيقة لا تتماشى مع طابع العصر ، في حين أنه في القصة يسرق ، ولكن بأساليب مستحدثة ، تجعل مصلحته الإجرامية متمشية مع المصلحة التي يحميها القانون .

وهنا نصل إلى الفرق بين « المسرحية » و « القصة » ؛ فإن المسرحية - وإن كانت قد جاءت بريخت بالشهرة العالمية - لم تشبع المطالب التي يروجها الكاتب من دقة تصوير نقده المباشر للمجتمع دون تغطية للألفاظ أو

أو ربما لا يكون ، وقد تنفق مع الكاتب فيه أو ربما لا تنفق ، ولكن التحليل الذى يقدمه بريخت لأرائه العنيفة فى الحوار بين « مارشياث » و « يوني » فى السجن ، وفى الاستنتاج الذى وصل إليه الجندى « فيفكرمي » بعد عناء وجهه ، يكشف لنا عن وجهة نظره فى جهل أفراد الطبقة الفقيرة لحقيقة العالم الذى يحيط بهم .

على أن بريخت فى الواقع يقدم كل هذه الآراء والنظريات « النقدية الواقعية » فى أسلوب تهكمى ساخر سواء أكان هذا فى « المسرحية » أم فى « القصة » ، وكان هذا المرح فى الواقع هو سر أصالة نقده ، ودليل أصالة تفكيره المنطقى الذى مكّنه من الوصول إلى نتائج هى التى استند إليها لمحاولة رسم نظام اجتماعى جديد كان كل همه أن يخرج به كوسيلة لمكافحة « الرأسمالية » ، وكان بريخت فى هذا مثله مثل « بلزاك » الرجل الذى عنى فى كل كتابته بالواقع ، وأن يصل إلى النتائج التى يستهدفها مهما كانت الوسيلة التى يستخدمها فى سبيل هذا . إن قصة « ثلاثة خردة » لقصة تستحق الدراسة ، ولا أقول القراءة فحسب ، لأنها عندى أكثر من أن تكون قصة تطالع للتسلية .

عن مجلة « الأدب الألمانى الحديث »

الأهداف ، فكان أن قدم فى القصة كل ما لم يستطع أن يقدمه فى المسرحية .

ولا ينكر بريخت أهمية « التنافس » فى المجتمع ، ولا يمكن أن يقدم الناس فى تطوّرهم ما لم يتوافر عوامل التنافس بينهم ، ولكن بريخت فى الوقت نفسه يرى أن العالم الحديث ملء بصور التنافس « الحديدى » ، أى التنافس غير الطليق ، وأن صورة التنافس التى يعرفها العالم فى هذا العصر تجرد الناس من إنسانيتهم ، وتجعل التنافس بينهم قائماً على أساس الإبادة ، أى محاولة كل فرد القضاء على غيره من الناس ليصل إلى تحقيق بغيته وأغراضه . ويصور بريخت هنا كيف يقبل صغار الناس على الاشتراك فى صراع التنافس الذى يحدث بين كبارهم ، وبالرغم من أن نصيبهم وكسبهم من هذا ضئيل تافه فإنه هو الذى يمكنهم من البقاء على أساس أنهم يعيشون ، مثلهم مثل الأشجار المتسلقة .

وفى هذا الصراع التنافسى يقدم بريخت شتى الألوان التى يعرفها الناس ولا يقرأها الخلق ، إلا فلاحياً على الشريك ، مثلاً من المقاصد الطبية لرجل الأعمال ، وليس الهدف من الاستغلال هم العملاء فحسب بل الشركاء فى العمل أيضاً ، وقد يكون هذا النقد صحيحاً

...

## سابقة الثقافة العامة وزارة التربية والتعليم

١ - تمثيليات قصيرة للمسرح المدرسى :

ويشترط فيها :

(١) أن يكون موضوعها مصرى أو من الموضوعات التى تهدف إلى التبعة القومية أو الروحية أو الخلقية أو أن تكون من الموضوعات ذات الصبغة الإنسانية العامة .

أعانت وزارة التربية والتعليم عن مسابقتها لسنة ١٩٥٧ - ١٩٥٨ لتشجيع الكتاب والمؤلفين وحددت نهاية موعدها بالخامس عشر من أبريل سنة ١٩٥٨ ، وقد تناولت المسابقة عدة موضوعات فى الفن والأدب نجمها فيما يلى :

٣- لا تقبل الموضوعات التي سبق نشرها أو  
إذاعتها .

٤ - تقدم الموضوعات أو ترسل بالبريد المسجل  
إلى قسم التأليف بالإدارة العامة للثقافة الدور الثامن  
الحجرة ٩١ بمبنى المجمع ، ولابد أن يكتب على غلاف  
الظرف كلمة « المسابقة الثقافية » .  
٥ - قرارات لجنة التحكيم نهائية إذا وافقت عليها  
الجهات المختصة .

وأربعون جنبها للخامسة ، وخمسون جنبها للتاسعة .

أهم الشروط العامة :

١ - كتابة الموضوعات من نسختين بخط واضح ،  
أو على الآلة الكاتبة .  
٢ - لا يكتب صاحب الموضوع اسمه الحقيقي ،  
بل يكتب اسماً رمزياً إلى جانبه رقم سرى لا يقل عن  
ثلاثة أعداد ، ثم يبين هذا كله على بطاقة منفصلة وبها  
اسمه الحقيقي أيضاً .

...

## أوركسترا الإذاعة المصرية

فحسب ، بل على مجرد بقائه لخدمة الفن الرفيع في مصر ،  
فقد تمكنت الإذاعة من التغلب على كل تلك الصعاب ،  
وعاد الأوركسترا - هذا العام - أقوى مما كان في العام  
الماضي وأقوم ، وقد ألهم حماس أعضائه المصريين ،  
وهم الأغلبية ، وجود عدد من الضيوف الأجانب ،  
فتبارى الجميع في حسن الأداء ، وفي التزام التعليقات  
الدقيقة التي يملئ بها رئيس الأوركسترا .

وتحولت دار الأوبرا إلى خلية نشاط لا أحسبها عرفت  
في أى وقت من تاريخها : فالجموعة الأوركسترالية  
تنقسم العمل ، كل فريق وحده ، فإذا تم الإعداد ،  
انضم شملهم مجموعة واحدة ، وقد اتهموا من جزئيات  
البناء السمفوني ، وجاء دور الإنشاء الكامل للعمل  
الفنى .

ومن مميزات الأوركسترا الجديد أنه يعمل بوحى  
جهات أربع ، تمثل أفكاراً موحدة الأساس وإن تعدد  
الهدف ، فهو أوركسترا الإذاعة أولاً وآخر ، يؤدى دوره

قل للمحسن أحسنت ، دون أن تنظر إلى  
الوراء ، وقد أحسنت الإذاعة المصرية إذ أخرجت  
البرنامج الثانى إلى الوجود ، وهى وإن قُرت عليه  
فلأن ميزانيتها مثقلة بعبء الأغاني العاطفية  
والحماسية الخ .

ومع هذا فقد استطاعت أن تحقق للبرنامج الثانى  
بعض عناصر البدء ، وشيئاً من مقومات البقاء ، ونرجو أن  
تزداد عنايتها بالأسس المادية لهذا البرنامج ، لتضمن له  
دوام الارتقاء .

ومن الخطوات التي تهنأ عليها إذاعتنا ، ما عملته نحو  
دعم أوركستراها الكبير ، بادة باختيار شخصية موسيقية  
من المستوى العالمى ، هو الأستاذ فرانز ليتشاور ، ليتولى  
تدريب المجموعة وقيادتها ، وإعداد العناصر الصالحة من  
بين الموسيقيين المصريين للتدريب على القيادة .

وبالرغم مما لاقى هذا الأستاذ من عناء في عامه الأول  
وتكاثف العراقيل المثبطة لهم لا على قيامه بمهمته الفنية

للموسم السياحي جواً ثقافياً هاماً تجعل حياة السائح في مصر متعة فنية رفيعة ، ما بين آثار مصر القديمة والحديثة ، وما بين مظاهر عمرائها ، وما بين تقديم تلك الأعمال الموسيقية الكبرى التي تعد كنزاً مشاعاً للعالم المتمدّن كله .

والجهة الرابعة هي وزارة الإرشاد نفسها ، بما لها من رسالة الثقافة العامة لجميع سكان الوادي ، خارج قاعات الدراسة في الزمان والمكان ، وإتماماً لرسالتها في الارتفاع بالإنتاج الفكري كله ، أدباً ، وعلماً ، واجتماعاً ، وفناً . تلك هي الجهات التي تساند نشاط أوركسترا الإذاعة المصرية ، وبذلك تحولت هذه المجموعة الطيبة إلى أداة ثقافية عامة تجعل منها بحق الأوركسترا القوي المصري .

وفي حفلة الأوركسترا الأول عزفت أعمال لموزار وتشايكوفسكي ، وخصصت الحفلة الثانية لموسيقى بيتوفن : افتتاحية «اجمونت» ، و « الكونشرتو » الثالث للبيانو والأوركسترا ، و « السمفونية » الثالثة ( الأروبيكا ) .

وفي الحفلة الثالثة مساء ٦ ديسمبر ، يؤدى الأوركسترا افتتاحية « الناي السحري » ، والكونشرتو الخامس للقيولينة ، لموزار ، والسمفونية رقم ٩٦ لهايدن ، ثم تلك القصة السمفونية الطريفة التي ألفها الموسيقي الروسي بروتوكوفيف للأطفال ، يحكي لهم بالألحان قصة الغلام بطرس وأبيه ، وكلبه ، وهرته ، والبطّة واللذّب . وهي تحفة موسيقية تروح لها أذن الصغار والكبار على السواء .

تمت « المحلة » رجال الإذاعة المصرية كبيرهم وصغيرهم على توفيقهم ، وترجو لهم السداد في كل أعمالهم ، وأن يبقى اليوم الذي يتحدث الناس في مصر والشرق العربي ، وفي أوروبا عن الأوركسترا المصري الكبير .

الثقافي الكبير لإذاعة تحترم نفسها ، إذ تجعل الثقافة العليا هدفاً من أهدافها . تحرص لهذا أن تدبج حفلات الأوركسترا على الهواء مباشرة ، وفي مساء الجمعة ، بعد الساعة التاسعة أى في ذلك الوقت الذي حدده البرنامج الثاني منذ افتتاحه لما سماه « سهرة موسيقية » . وبذلك أصبح برنامج الجمعة الساعة التاسعة مساء يتداول شرح الأعمال السمفونية على البيانو والإسطوانات ، مرة ، وإذاعة حفلة أوركسترا الإذاعة على الهواء مرة أخرى . وفي الحالين يقوم الدكتور حسين فوزي بمهمة الشرح المفصل والمدعم بالأمثلة الموسيقية ، ليلة عرض الأعمال المسجلة ، كما يقوم بمهمة الشرح العام المختل لبرنامج أوركسترا الإذاعة المصرية على الهواء مباشرة .

وحرصت الإذاعة على إقامة حفلة صباح الجمعة ، في الساعة الحادية عشرة للشباب ، بأجر زهيد جداً ، أصبحت ندوة فنية من ندوات الشباب الناهض ، والجيل الطالع .

وفي مساء الجمعة يرثاد الحفلة كبار رجال الدولة والأدب والفن والعلوم ، ورجال الثقافة في كل فرع ، وبأسعار في الحدود التي جرت عليها جميع حفلات وزارة الإرشاد ومصالحها الفنية . ويوزع على جمهور الحفلات برنامج يكتبه الأستاذ رشاد بدران يشرح فيه المقطوعات التي تعزف شرحاً سهلاً ، يساعد السامع على متابعة الحفلة هذا عن الجهة الأولى التي هي مصدر أعمال هذا الأوركسترا .

والجهة الثانية هي مصلحة الفنون ، بما لها من حق قيادة الفكر الفني في مصر ، وإرشاده إلى الأعمال العظيمة في الفنون . والجهة الثالثة هي مصلحة السياحة ، التي تحقق



## تاريخ الخدمة الطبية «١٢٠٠-١٦٤٩»

المجلد الأول من كتاب «الطب في البحر للركنور كيثلست»

يقدم التاريخ للخدمة الطبية في الأساطيل البحرية دراسة طريفة من الناحية الموضوعية ، ذلك لأنه بالرغم من أن بعض الدول الصغيرة في حوض البحر المتوسط كانت تستخدم أطباء جراحين على سفنها التي تبحر عاب البحار الفسيحة منذ فجر القرن الرابع عشر الميلادي فإن رعاية المرضى من رجال البحر في سفن الدول الكبيرة لم تكن تتبع نظاماً رتيباً ، وكل هذا لأن أكثر السفن كانت تتبع الشركات التجارية وتستخدم أساساً للنقل ، وكانت سفن الحكومات التي تستخدم للقتال كماً مهماً بإزاء هذه السفن التجارية الكبيرة .

وكانت الخسائر بسبب المرض تزيد دائماً عن الخسائر التي تحدث في القتال ، ولذا لا شك في أنها كانت جراً أن استطاع بحارة ذلك الزمان القيام بالرحلات البحرية الطويلة لأعمال الكشف ولتوطيد مراكز الشركات التجارية التي كانت دعامة الإمبراطوريات المستعمرة فيما بعد .

وقد اشتهر بعض القادة البحريين أمثال «دريك» و «هوبكنز» بما كانوا يبذلون من عناية بأغذية البحريين ونظافة السفن مما مكّنهم من الإبقاء على المستوى الصحي الجيد للبحرية ، ومن ثم توافرت لهم القوات الصالحة للقتال . وعند ما بدأ استخدام الأطباء في سفن الأسطول كانت شركة «برير» التي تكوّنت سنة ١٤٦٢م هي وحدها التي تتولى تقديم الأطباء ، وكان هذا العمل

احتكاراً لها ، وكل ما عنت به هو الحصول على امتياز هؤلاء الأطباء بالآتي يقوموا بأعمال الحراسة أو حمل الأسلحة دون أن تعني بأجورهم أو مستقبلهم الاجتماعي ، فقد كانت أجورهم منخفضة ، وكان مركزهم الاجتماعي قلقاً ولا ضمان لمستقبلهم .

ثم إن هؤلاء الأطباء لم يسمح لهم بغير تضميد الجروح ، ولم يكن يسمح لهم باستخدام المركبات الطبية طوال الرحلات في البحر .

وبدأت شركة الهند الشرقية البريطانية بعد إنشائها في سنة ١٦٠٠م بقليل بإعداد خدمة طبية كاملة على سفنها ، وفي سنة ١٦١٢م عين «جون وود أول» كبيراً لأطباء الشركة ، وكان رجلاً واسع الاطلاع ذا تجربة ، ويعتبر كتابه «زميل الطبيب» مرجعاً قيمياً لكل الأمراض التي تحدث بكثرة عند ركوب البحر ، ومع أنه كان من المعروف أن تناول الخضر والفاكهة الطازجة وعصير الليمون مثلاً يمنع إصابة رجال البحر بمرض الأسقربوط فإنه كان ينصح دائماً بالبحث لمعرفة سبب المرض وأثره في المريض . ويقدم الدكتور كيثلست في صفحات كتابه التي أرخت لأربعمائة وخمسين سنة ما لقيه صناعة الطب في البحر من تقدم مضطرب ، ولا سيما في «الجراحة» ، وفي استخدام المركبات الطبية ، ثم في التدابير الصحية والإدارية التي عاونت على رفع المستوى الصحي وتحسينه .

